


وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة جيلالي ليابس سيدي بلعباس

كلية الآداب واللغات والفنون

سيدي بلعباس

قسم الفنون

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر تخصص نقد سينمائي وسمعي بصري

تحت عنوان

"الإخراج و عملية التحكم في الإبداع السينمائي" "ستيفن سبيلبرغ انموذجا "

إعداد الطالبين :

- بوشربوش ميلود
- مكي مسعود

إشراف: د.بحري قادة

مساعد مشرف: د. علوش عبدالرحمن

أعضاء لجنة المناقشة

الدكتور	د. صلاي عباس	جامعة سيدي بلعباس رئيسا
الدكتور	د. بحري قادة	جامعة سيدي بلعباس مشرفا
الدكتور	د. شرقي نورية	جامعة سيدي بلعباس ممتحنا

السنة الجامعية 2023/2022م الموافق 1444/1443ها

شكر و عرفان

الحمد الله المنعم الكريم على توفيقه لنا في انجاز هذا العمل

عظيم الشكر و الامتنان و التقدير و الاحترام للأستاذ الدكتور قادة بحري

الذي اشرف عليه بجهده و نصحه الى نهايته و مساعدة الدكتور

علوش عبد الرحمان

في سبيل انجاز مذكرتنا

كما نتقدم بالشكر الجزيل الى جميع أساتذة كلية الفنون سيدي بلعباس

شكرا

الإهداء

كل معاني الحب و الاحترام و الامتنان الى عائلتي

"مكي" و "بوشربوش"

شكرا خاص لكل شخص كان وراء هذا العمل المتواضع

نهدي هذا العمل الى كل أصدقائنا الفنانين الشرفاء

و رحم الأموات منهم

الى روح "عدلان بخوش" و "باقي أمين بووس"

مقدمة

مقدمة

تعرف السينما و توابعها من إخراج و تمثيل واحدة من أكثر أنواع الفن شعبية، و يسميها البعض بالفن السابع و ذلك لاستنادهم على استخدام الصوت و الصورة سوية من أجل إعادة بناء الأحداث على الشريط الفيلمي، باندماجها في بعض أعظم القصص في العالم.

فالأفلام تجعلنا في حياة مختلفة و تتنقل بنا الى عصور و أزمنة و أماكن أخرى لنكتشف أنحاء الطبيعة البشرية، و في عصرنا هذا الكل يقوم بالإقرار بخاصية السينما و فاعلية تمرير خطابات و أفكار لدى كل الفئات الواسعة من الجمهور في العصر الحديث و المعاصر، باعتبار السينما عنصرا أساسيا من عناصر و مجالات الاتصال الجماهيري فهي تساهم في مشروع اتصالي يهدف إلى البناء الفكري و الثقافي و الفني لدى كل شرائح الجمهور الواسع، بوصفه متلقيا للرسائل البصرية التي ترسلها الإبداعات السينمائية بواسطة الإخراج و الصورة المتحركة السينمائية و ذلك باعتماد فنون و تقنيات و وسائل متعددة تنسجم و تنتظم جميعها في نسق فني يشتمل على حزمة كثيفة من الرموز و العلامات و الدلالات التي تشكل في النهاية خطابا سينمائيا يراه الجمهور العريض في القاعات السينمائية.

وهي بذلك تستفيد مما كانت تفعله قوة المسرح المعمرة، لكن للشاشة على المسرح تلك هي الميزة الأخرى وهي القدرة على إسباغ أكبر مظاهر الواقع على ما هو غير واقعي و أكثر من ذلك بكثير لتكشف ما وراء الواقع في قلب الواقع نفسه، لتصبح أحد وسائل الإعلامية التي تنقل هي الأخرى واقع المجتمعات بطريقة مباشرة ولا تختلف مهامها عن الإعلام بشكل عام و قضاياه و تتجلى ذلك من خلال صورتها الجمالية و الألوان و المؤثرات الموسيقية التي يعتمدها المخرج من أجل جذب أكبر عدد ممكن من الجمهور قصد إسقاط واقعهم في قصة الفيلم لإيصال المعاني من خلال نظام الشفرات و الأساليب التي يجب أن تعرف، على الرغم من أن مشاهدة أي فيلم ربما تبدو أمرا هينا كمشاهدة الحياة و هي تمر بنا فهو أمر يحتاج قدرا معينا من التفسير لمساعدتنا في فهم الخطاب السينمائي و تقدير كيف تعمل لغة الفيلم كنظام من الصور و الأصوات.

فهذا الفن العجيب قد طلع على العالم من أوروبا و اجتاز مرحلة تطورية طويلة، اشتركت فيها القارة الأمريكية أو بعبارة أدق الولايات المتحدة الأمريكية مع بعض دول أوروبا في مقدمتها فرنسا وإنجلترا.

فظهرت نشأة السينما في أواخر القرن التاسع عشر في عصر كان الفكر الفلسفي والسياسي قد تشبع منذ أمد بمفاهيم الحداثة، بينما كان البعد التقني ما يزال في أطواره الأولى. وقد واكبت بداية الحدث السينمائي أزمة أطاحت بثوابت عمليات الادراك البصري القائمة على فعل التأمل الانفرادي و أسست عقد قراءة جديدة للصورة المتحركة، وهذا المصطلح واسع شديد العمومية فهو يضم تحت عباءته كل ما به علاقة بالإخراج و بفن الفيلم من تاريخ و اتجاهات و نظريات و حرفيات و نقد و يضم كذلك أنواع الفلم الروائية و التسجيلية و أفلام تحريك الرسوم المتحركة و غير ذلك مما يتعلق بهذا الفن الجميل.

و يعتبر الإخراج السينمائي هو الطريقة المثلى لصناعة فن السينما و يعرف الإخراج بأنه (رواية قصة بالصور و المؤثرات الصوتية و البصرية و الحركية) و يعد المخرج عماد العمل السينمائي و قد استطاع بعض المخرجين جلب أشخاص عاديين و اكتشفوا فيهم الموهبة الفنية و جعلوا منهم نجوما.

من هذا المنطلق يمكن طرح التساؤل الأتي:

كيف ظهرت السينما من فن إلى صناعة ؟

ما هو الإخراج السينمائي و دوره في صناعة فن السينما؟

ماهي أهم المناهج السينمائية و تأثيرها على المخرجين ؟

كما قسمنا موضوع الدراسة " الإخراج و عملية التحكم في الإبداع السينمائي– المخرج ستيفن سبيلبارغ انموذجا " الى مدخلين و ثلاث فصول.

بحيث تناولنا في المدخل الأول ماهية الإخراج و احاطته بالسينما عامة كما تضمن الاطار النظري للدراسة في الفصل الأول : المرجعية التاريخية لظهور السينما ، الإخراج من فن إلى صناعة إبداعية ، الإبداع السينمائي في الإخراج (تقنية التصوير السينمائي).

أما الفصل الثاني يستقصي المناهج السينمائية في الإخراج المعاصر خلال هذا الفصل نبحث ضمن المفاهيم تالية :

أهم المدارس السينمائية الكلاسيكية في الإخراج ، المدرسة الإخراجية المعاصرة للمخرج "ستيفن سبيلبارغ".

أما الفصل الثالث تضمن دراسة تطبيقية، حول المشهد التمهيدي لفيلم "انقاذ الجندي ريان" للمخرج "ستيفن سبيلبرغ".

اخيرا احتوى البحث على قائمة نهائية للمصادر و المراجع العلمية التي اعتمدنا عليها خلال عملية الإنجاز.

أمل أن تكون هذه الدراسة فاتحة لدراسات أكثر و أوسع ، فإن أصبنا فالحمد الله وإن أخطأنا فما هو قصدنا و على الله التوفيق.

مدخل

السينما هي الفن السابع من حيث تاريخ ظهورها بعد الفنون الستة الكبرى،وهي العمارة و النحت و الرسم و الآداب و الموسيقى،فهي تستأثر باهتمام العديد الدارسين و المهتمين و الباحثين و التقنيين ... و ذلك نظرا لأهميته المتزايدة في توفير فرجة متميزة،ثم قوته على التوثيق بالصور و الصوت و الحركة لحدث الفكري و السياسي و الاجتماعي.

فتمكنت من أن تكون حراكا إبداعيا موازيا للآداب و الفنون،بل أكثر من هذا بديلا عنها و مكملا لها في أحيان كثيرة،و نعرف أن تلك الهجمة التي انطلقت بها الصور المتحركة بشكل خجول بدائي التقنية متعثر و غير واثق من مستقبله وسط عداء أبداه تجاهله كثر من المبدعين و المثقفين و حتى الفلاسفة... سرعان ما صارت جزءا أساسيا من ثقافة الشعوب بأسرها و صانعة لذهنيات اجتماعية ولا سيما في مدن العالم .

فالسينما أصبحت معملا لصنع الأحلام و الأساطير،فالحدث الاجتماعي تكتنفه عوامل تقنية و فكرية تؤثر على صنع الفيلم الذي يؤثر بدوره على الجماعة و المجتمع و الفرد،فقد كان الفن عامة و لا يزال مجالا يستطيع فيه المرء،بمعزل عن بقية العالم أن ينظم حياته الروحية و ينغمس في لذات روحية ذات طابع خاص تماما.

فهذا الفن العظيم في عصرنا فهو بمثابة تقدم و تسلية جماهيرية،و المنتدى العظيم للأفكار و التعبير عن الذات،كما أن السينما تقفز على الحواجز القومية و الثقافية على نحو لم يسبق لأي وسيط فني أن قام به من قبل،و الأفلام الجيدة تثير القلوب و العقول كما يفعل كل فن جيد،فإن تعلم الإخراج الأفلام يشبه تعلم قيادة ألأوركسترا، يتعلمون العزف على آلة موسيقية و يتقنون فن الموسيقى،ثم يتعلمون قيادة ألأوركسترا التي تعنى تنظيم عزف مجموعة من موسيقيين البارعين،و الكثيرون من الذين يعملون بالإخراج بدءوا بإتقان حرف سينمائية رئيسية مثل كتابة السيناريو أو التصوير السينمائي أو المونتاج و كل ما هو إبداع سينمائي.

الفصل الأول:

مفاهيم حول السينما و الصناعة الإخراجية

* المرجعية التاريخية لظهورالسينما
* الإخراج من فن إلى صناعة إبداعية
* الإبداع السينمائي في الإخراج
(تقنية التصوير).

المبحث الأول: المرجعية التاريخية لظهور السينما

السينما فن ظهر في القرن التاسع عشر و هو مصطلح شاسع و شامل، فهي تعتبر فن النجوم نظرا لسحرها الواسع لحبسها الزمن في شريط فيلمي و صناعة للتصوير المتحرك و عرضه للجمهور عن طريق شاشات عملاقة في دور العرض تعرف الأن بقاعات السينما، عند ظهورها عرفت ركائز أساسية من الإخراج :سينما اوستوديو و تلتها سينما المؤلف.

فيعد هذا الفن محاكاة للواقع فكان "رودلف ارنهايم" الألماني يؤيد بقوة فكرة أن السينما فن ينافس غيره من الفنون،ولكن كان يميل الى نفي فكرة علاقته بالواقع،أي ضرورة أن يعكس صورة الواقع،بل هو يصنع الواقع بنفسه.[1]

نشأة السينما و تاريخها

انطلقت البداية الأولى للسينما على أنها اختراع التصوير الضوئي،و يعتبر "ليوناردو دافنشي" المطور الغربي للغرفة المظلمة و المطور لعلم البصريات الذي أخذ أسسها من العالم العربي "ابن الهيثم"،ثم بدأت مع اختراع التصوير الفوتوغرافي سنة1839م،في نفس هذا العام بذات اخترع الفرنسي "لويس داكر" عملية اظهار الصورة الفوتوغرافية على لوح مغطى بمادة كيميائية،فهذه كانت خطوة كبيرة في تمهيد الطريق نحو ظهور تصوير سينمائي،عندها جاء "اتيان جيل ماري" في عام 1882م لإعطاء الحركة لصورة الفوتوغرافية في تصوير الطيور و قد صنع مسدس لإلتقاط صور متكررة في عدة لحظات للطيور،فوضعالواحا فوتوغرافيى بدل الرصاص للخروج بعدة ثور اذا حركتهم بسرعة يصبح للصورة حياة.

ثم جاء بعدها "توماس ايديسون" لينسب الى نفسه اختراع السينما بتطويره لآلة عرفت بالسينماتوغرافية لكن تاريخيا يعرف أنه طور عمله مع عدة مخترعين و ليست ملكه وحده

[1] أمير العمري (18-10-2014)،"ماهية السينما؟"،aljazeera،اطلع عليه بتاريخ 01-05-2023

في نفس الوقت بفرنسا كان "الإخوة ليميار" و هما من صناع المعدات الفوتوغرافية يقومان بعدة تجارب على الصورة المتحركة و قد بدأ بالكنتوسكوب الذي عرضوه أول مرة في فرنسا عام 1894م أي بعد شهور من عرضه في الولايات المتحدة الأمريكية،و هو عبارة عن آلة عرض لكن تبين لهم أنه لا يصلح ليكون آلة عرض لحركته المستمرة.[2]

في سنة 1895م أقيمت حفلات عرض أولي لعدة أفلام لا تتعدى 40 ثانية من اخراج و انتاج "الإخوة ليميار" بعد اختراعهم لآلة سينماتوغرافي و عرض النسخة الإيجابية للفيلم المصور و كان بطول 15 مترا و ضم العرض عشر أفلام كان من بينها فيلم "وصول القطار" الذي يصور القطار أتي المحطة الذي افزع الجمهور من هول ما شاهدو من سحر و فيلم "ساعة الغذاء في مصنع لوميار" الذي يصور العمال يغادرون المصنع في مدينة ليون ،لتدور عدة مناقشات حول إختراع السينما ليصنف هذا عهد نشأتها،لذلك فالعديد من من المؤرخين يعتبرون "اخوة ليميار" المخترعون الحقيقيون للسينما من هذا التاريخ أصبحت واقعا ملموسا،وبعدها تمكنا "ارمان و جينكينز" من اختراع جهار أفضل للعرض،استخدماه في تقديم أول عرض لهم في سبتمبر من نفس السنة الأمر الذي أدى "ايديسون" لدعوتهم الانضمام الى الشركى التي كان قد أسسها لاستغلال الكينيتوسكوب،في العام الذي تلاه تمكن من صنع جهاز للعرض يجمع بين مزايا الجهازين،و اقام أول عرض في عام 1896 لقي نجاحا كبير يدخل تاريخ نشأة السينما،و في أوخر سنة 1896 خرجت السينما نهائيا من حيز المخابر و تعددت ألآلات المسجلة مثل "لوميير"و"ميليس"و"باتيه" في فرنسا و "اديسون" في و.م.أ و ظهرت قواعد السينماتوغرافية حتى صار الناس يزدحمون قاعات السينما.

[2] مرسي أحمد كامل،وهبة،مجدي،معجم الفن السينمائي،وزارة الثقافة و الإعلام،الهيئة المصرية العامة للكتاب،1973،ص196-197

مراحل تطور السينما

مرت السينما بالعديد من المراحل وقد أثرت كل مرحلة من المراحل في الصناعة السينمائية تأثيرا ملحوظا،بدية من عصر الريادة وصولا إلى العصر الحديث،وقد قسم المؤرخ السينمائي "كونجليتون" مراحل تطور الفيلم السينمائي إلى المراحل الأتية:

- مرحلة الريادة:

هذه المرحلة يمكن تصنيفها في الفترة الممتدة من 1895 إلى 1910م،وهنا بدأت صناعة الأفلام بكاميرا واحدة و ممثل واحد و ومخرج واحد،و كانت الأفلام صامتة،وكان أغلبها وثائقي أو اخباري أو تسجيلي لبعض المسرحيات.

و بدأت أولى المحاولات لخلق الدراما الروائية في سنة 1902م،بحيث أنتج فيلم مدته 5 دقائق عن رواية (رحلة الى القمر) للأديب الفرنسي "جورج ميلييه" و أبطال الصناعة في هذه المرحلة هم : ايدسون و لوميير و ميلييه.

- مرحلة الأفلام الصامتة:

هي المرحلة الثانية في تطور السينما و امتدت ما بين عامي 1911 حتى 1926م،و رغم ما أنتج في هذه المرحلة إلا كان عبارة ع سينما صامتة، إلا أنه كانت هناك بعض محاولات لإدخال مؤثرات صوتية و أصوات طبيعية على الفيلم أثناء المونتاج، لكن بخصوص الحوار فلم يكن موجودا بالمرة،وأبطال صناعة السينما في هذه المرحلة هم : شارلي شابلن و ديفيد جريفيث و غيرهم.[3]

- مرحلة ما قبل الحرب العالمية الثانية:

هذه الفترة تمتد ما بين عام 1927 و حتى عام 1940م،يمكن وصف هذه المرحلة من تطور السينما بمرحلة الصوت، حيث انتج فيهاغ أول فيلم ناطق في عام 1927م

---

[3] عكاشة ثروت،موسوعة تاريخ الفن،(الفن المصري) الجزء1،دار المعارف بمصر،القاهرة-1973، ص65-64

و كان بعنوان "مغني الجاز"، و من بعده تعددت الأفلام الناطقة و تنوعت،و في الثلاثينات تعدد استخدام الألوان و الرسوم المتحركة، و أصبح للسينما نجوم و صناع انتشر أسماؤهم في الأفاق و أبرزهم "كلارك جابل"و "فرانك كابر" و"جون فورد"..الخ.

- مرحلة العصر الذهبي:

و امتدت هذه المرحلة منذ العام 1941م و حتى العام1954م،و هنا أثرت مجريات الحرب العالمية الثانية على تطور السينما بشكل ملحوظ و واضح، حيث ازدهر الاتجاه الة أفلام الكوميدية و الموسيقية و الرعب بإمكانيات محدودة،و افلام الخيال العلم و المخابرات.

- مرحلة العصر الانتقالي:

يبدأ هذا العصر من عام 1955 حتى عام 1966م،و تشكل تلك المرحلة من تطور السينما قمة النضج الحقيقي، حيث ظهرت التجهيزات الفنية التي يعتمد عليها بشكل حقيقي مثل الموسيقى و الديكور و الملابس،خصوصا مع المنافسة الشرسة التي بدأت تظهر بين السينما و التلفزيون،و أبرز صناع السينما في هذه المرحلة المخرج "ألفريد هتشكوك"و "مارلين مونرو" و "اليزابيث تايلور".

- مرحلة العصر الحديث:

يبدأ هذا العصر في العام 1980 و ينتهي في العام 1995، و عمليا قد بدأ بالفعل في العام 1977 عندما تم انتاج فيلم حروب النجوم الذي أسهم في انتاج المؤثرات الخاصة به بشكل ملحوظ تقنيات الكمبيوتر الحديثة،و قد اعتمدت تطورات السينما خلال هذه المرحلة على الميزانيات المالية الضخمة.[4]

[4] حسناء محمد،2020،"تطور السينما و البداية الحقيقة لصناعتها"،موقع تسعةts3a.com،اطلع عليه بتاريخ 01-05-2023

المبحث الثاني: الإخراج من فن إلى صناعة إبداعية

الإخراج مصطلح يحمل عدة معاني كثيرة الغموض،داخل الأجزاء التي يرتكز عليها الإخراج السينمائي من اطار و حركة الكاميرا و موضوعها و زوايا التصوير و عديتها و سلم اللقطات، كل هذا يدخل في ما يسمى بقواعد اللغة السينمائية ضمن العملية التعلمية و التقنية للإخراج. و هناك عدة أنواع من الإخراج :

-الإخراج الفني:

وهو رواية قصة ما عن طريق أداء حركات تمثيلية في المسرح أو السينما أو التلفزيون في أسلوب فني و تقني معبر،توضح حوادث القصة بغرض المشاهدة،و استخدام المؤثرات السمعية البصرية و تدريب الممثلين على الأداء.

--الإخراج التلفزيوني:

إن تلفزيون في بداياته حاول اقتداء بكل من المسرح و السيما في مقاربته فن لدراما،إلا أن المونتاج لم يكن متاحا من الناحية التقنية،لذا كانت الأعمال الدرامية تصور دفعة واحدة،فإذا حدث خطأ ما يعاد العمل من بدايته،اما التشابه بالسينما فنجم عن كون أداة الإيصال في التصوير بعدة أجهزة تصوير عوضا عن آلة واحدة،وفي مرحلة نضج الدراما التلفزيونية،صار

الإخراج التلفزيوني يستخدم المونتاج كثيرا ليتقرب من السينما بذلك.[5]

-الإخراج السينمائي:

و الإخراج السينمائي بصفة عامة هو عملية إدارة تحويل محتوى مكتوب إلى صور متحركة ملموسة،و المحتوى المكتوب هو السيناريو،و الصور المتحركة تمثل الشخصيات التي تؤدي

[5] رياض عصمت،روبير لافون جرامون،السينما المعصرة،التصنيف الموسيقى والسينما و المسرح،المجلد الأول ص 538

دورا لشخصية في العمل يختارها المخرج و يديرها بعملية (العملية الإخراجية) و يضع تصورا لها لإخراجها بالشكل النهائي،ويقول "رنييه كلير" ' لقد انتهيت من فيلمي تماما و لم يبقى سوى التصوير' و المقصود من خلال كلامه أنه انتهى من مرحلة التحضير المسبق الذي يعني اختيار السيناريو و الممثلين و تحديد مواقع و الفضاءات للتصوير،و بهذا يمكن القول بأن عملية الإخراج الفيلم السينمائي تقوم على إدارة الجوانب الفنية و التقنية و الجمالية المرتبطة بكل عناصر و مكونات الفيلم وصولا إلى محطة اختيار المتتاليات و اللقطات الفيلمية المنجزة في ايطار عملية التصوير.

نشأة و تطور الإخراج السينمائي

أوائل و بدايات الأعمال السينمائية خصوصا من ناحية الإخراج كانت مجرد تسجيل للحظات حقيقة أي توثيق الواقع،مثل خروج العمال من مصنع "لوميير" أو وصول القطار إلى المحطة(وهما فيلمان من إخراج الإخوة لوميير عام 1895)،فراحوا بعدهم عدة مخرجين يطورون طريقة الإخراج أمثال "ادوين بورتر" سنة 1896 إلى غاية 1948 و "غريفيت"سنة 1875 إلى غاية 1948 و "ايزينشتاين" سنة 1898 إلى غاية 1948 و أمثالهم من المخرجين الذين حركوا الكاميرا جانبيا و رأسيا و وضعوها على عربات و سكك و نوعوا في حجم اللقطات و زاويتها،فأسسوا لغة سينمائية مستقلة و أعلنوا السينما فنا له أدواته و مكوناته الخاصة،فظهر بعد ذلك مفهوم المخرج السينمائي،و أصبح يشير إلى الفنان الذي يوظف الأدوات السينمائية المختلفة لنقل قصة للمشاهد و فق رؤية خاصة بينما الكاميرا ثابتة تصور

حركتهم،عندما نلاحظ هذه الحقيقة إلى الوضع الحالي للسينما ندرك أن السينما قط تطورت و انتقلت في مرحلة ما من كونها أداة تسجيل إلى أدات خلق الحركة و توثيقها.[6]

[6] حسام حلوة،28-05-2004،"محطات من تاريخ مفهوم المخرج السينمائي"،موقع صحيفة الشرق الأوسط،العدد9313 اطلع عليه بتاريخ 01-05-2023

هذا التنقل في بدايته لم يكن إلا مشاهد مسرحية،فلولا بعض الخدع السينمائية البدائية التي كانت تستخدم في عدة أعمال،لقلنا أنه لم يكن هناك فرق بين السينما و المسرح في تلك الفترة إلا أن المسرح عرض حي و السينما عرض مسجل و بدون صوت،فالسينما في البداية استخدمت لرواية القصص و تقليدها كل ما يمكن تقليده من مفاهيم و مبادئ المسرح،حتى المبالغة في الأداء و الماكياج لإبراز التعابير،في ظل إمكانية التصوير استغرق الأمر بعض الوقت لفهم تطور السينما و خروجها على المسرح.[7]

- حداثة الإخراج السينمائي:

في السنوات ما بين 1930 و 1950 كان الإخراج السينمائي الأمريكي خاضعا لما يسمى بنظام الأستوديو، في هذه المرحلة ست شركات إنتاج ضخمة سيطرت على المراحل الثلاث التي تشكل دورة الفيلم منذ تصويره بما في ذلك إخراجه،كل شركة كانت تنتج و توزع و تعرض أفلامها بنفسها أي حتى دور العرض ملكا لها،و كل شركة كان لها موقع كبير "بهوليود" و "لوس أنجلس" مليء بالاستوديوهات و منصات الصوت و المساحات الخيالية،بحث يمكن تصوير أي فيلم مهما كان نوعيته داخل الموقع.

و خلال نظام الاستوديو كانت السلطة أثناء التصوير الفيلم، أولا و أخيرا بيد المنتج الذي في نفس الوقت قد يكون المخرج أو يكون المخرج اختصاصي يقوم بوظيفته مثل أي فنان في موقع التصوير،من ضمنهم المخرج "جورج كيوير" الذي تولى إخراج فيلم "ساحر أوز" قبل أن يكمله و يحل محله "فيتور فليمنغ"، و كون المخرج يخرج فيلما ليس الأن الفيلم يعني له شيئا بل الأنه ملزم بذلك وفقا لعقد ما،و كان هذا في هوليود في عقد الثلاثينات و الأربعينات.[8]

[7] نفس المرجع السابق
[8] ميتري،جان،علم النفس و علم جمال السينما،القسم الأول،ترجمة عبد الله عويشق،منشورات وزارة الثقافة،المؤسسة العامة للسينما،دمشق،2000،ص176-177

في سنة 1954 ظهر بفرنسا مبدأ جديد في تقييم و تذوق الفيلم السينمائية من الناحية الإخراجية يعرف بنظرية "سينما المؤلف" و هو يتعلق بالنظر إلى الفيلم كجزء من مجموعة أعمال الكاملة،هذا المبدأ أطلق عليه الناقد الأمريكي "أندرو ساريس" اسم "نظرية المؤلف" حيث يقصد بالمؤلف المخرج السينمائي الذي يسيطر بإحكام على كل عناصر الفيلم و مراحل صنعه و يبث من خلال هذه السيطرة نكهته الشخصية،و هذه هي الطريقة الوحيدة التي يمكن أينسب فيها العمل الفني السينمائي إلى فنان وحيد يمثل القوة للعمل و يقال هو المؤلف الوحيد للفيلم مثلما هناك مؤلف وحيد للكتاب و رسام وحيد للوحة و كاتب للقصيدة. [9]

و في عام 1995 قام مخرجان دنماركيان بتأسيس حركة سينمائية جديدة، هذه الحركة تهدف إلى إجبار المخرج على التعامل مع عناصر سينمائية حقيقية، و البعد كل البعد عن الخداع التصنع و التجميل في السينما مع أن هذه الأمور من قدرات السينما التي يقدرها الكثير،و بعد ذلك تحول الإخراج السينمائي إلى مجرد خداع،في الموجة الفرنسية الجديدة التي حاولت محاربة هذا التحول من خلال الدعوة إلى السينما الشخصية الفردية، و لكن هذا لم يجدي نفعا وفق لرأي مؤسسي حركة "دوغما95" بل أن الدوغما كما أنها تحارب التجميل و التصنع،و ذلك من خلال فرض مجموعة قوانين صارمة على المخرج تحكم نوعية القصة و شكل السيناريو و طريقة التصوير. [10]

بعد عام 1995 بدأ انتشار في كل منزل ألعاب الفيديو و الطلائع الأولى لأجهزة الكمبيوتر في شكلها الحديث خاصة مع تسهيل استخدامها و هذا التطور اثر على مكانة السينما،فقد أصبح المشاهد يرفض الفيلم الذي تقل فيه التقنيات الحديثة التي يستخدم فيها التطور،فاتجهت الشركات والاستوديوهات خاصة الهوليودية إلى الإعتماد المكثف على المؤثرات البصرية و السمعية في الأفلام،فأصبح من الممكن أن تكون بنية الفيلم السينمائي

---

[9] حسام حلوة،28-05-2004،"محطات من تاريخ مفهوم المخرج السينمائي"،موقع صحيفة الشرق الأوسط،مرجع سابق

[10] بحث التخرج في شعبة الفلسفة الفن و الجماليات،للباحث عبد الرحيم الشافعي،تحت عنوان"نظرية الاخراج السينمائي بين التقنية و الإبداع ص10،كلية الاداب و العلوم الانسانية-جامعة الحسن الثاني

كلها بعيدة عن الممثلين من البشر،بأن تكون القصة من بدايتها إلى نهايتها تتمحور حول الكائنات الحيوانية و الفضائية الغريبة،هذا التطور في الصناعة يضاف إليه العولمة و إمكانية وصول مخرجات الثقافات الأخرى إلى المنازل في أرجاء الأرض دون حواجز،هذه العناصر جعلت السينما ذات تأثير مباشر و قوي على أساسيات الثقافة و الأعراف الإجتماعية،و أصبح الفيلم السينمائي عنصر التأثير السياسي و التاريخي و الفكري على البشرية.[11]

و في عام 1998 ظهرت موجة جديدة في الإخراج السينمائي تجسدت في أفلام حرب النجوم و الخيال العلمي، و قد أضاف الكمبيوتر إمكانيات مذهلة في عملية الإنتاج السينمائي أتاحت لصانعي الأفلام إضافة كائنات غير موجودة في الطبيعة،و اتيحت الفرصى للمشاهد أن يشاهد ما يود مشاهدته من خلال قائمة موجودة لديه من عدة أفلام مختلفة حسب مخيلته،و قد ساهمت هذه الثورة التقنية في صناعة السينما في مواجهة مشكلة ارتفاع الإنتاج،حيث وصلت الميزانية المتوسطة في الو.م.أ في ذلك الوقت حوالي 60 مليون دولار،و فقا لتقديرات أواخر التسعينات،و ذلك لظهور موجة من المخرجين الجدد يعتمدون بشكل أساسي على التقنية في الكاميرات الفيديو الرقمية لإخراج أفلامهم،و تقدم عدة شركات خدمات للتوزيع عبر الأنترنات،مع استمرار الجهود نحو زيادة الكفاءة و سرعة نقل البيانات عبر الشبكة [12]

---

[11] حسناء محمد،2020،"تطور السينما و البداية الحقيقة لصناعتها"،موقع تسعةts3a.com،مرجع سابق

[12] يولا عثمان،2021،"نشأة السينما و تطورها"،موقع blogepoch،اطلع عليه 14-04-2023

التقنية و الجمالية في الإخراج السينمائي

و هنا يمكن القول أن التقنية و تحكمها في الإبداع الإخراجي بحث للنص حرية التعبير كبيرة و الإخراج لا يجد إلا صياغ واحدة و هي الصورة المرئية المحسوسة التي تظهر دلالتها عن طريق الديكور و الألوان و حركة الكاميرا و الصوت و الموسيقى و العناصر المتبقية،وان بنية الصور المرئية تتألف من عد عناصر التي تساهم في انتاج المعنى المتناسق و المنسجم في الصوت الذي يتلقى من خلالهم مخرج العمل مع المتلقي،في التعبير الإنساني الذي ينطوي عليه أي عمل فني أي الحوار بين المرسل و المتلقي و التعبير يعد الدعامة يرتكز عليها الفيلم.[13]

إن أسلوب المخرج يعتمد على تسيد أحد العناصر اللغوية بوصفه الوسيلة الأنسب للتعبير عن هذه الفكرة،فمرة تكون آلة التصوير من خلال اعتماد حجم معين أو الحركة أو زاوية معينة هي المهيمنة على الشكل الفيلمي ككل،وقد يكون عنصر المونتاج بما يملكه من قدرات بارعة في بناء الفكرة، أو في بعض المرات نلاحظ توظيف مسحة لونية لتشكل خلفية لمشاهد الفيلم،لذا فهم الرؤية الإخراجية لمخرج ما تكشف لنا السمة الأسلوبية التي ينتهجها في عملية توظيفه لعناصر اللغة السينمائية التي تتحقق في شاعرية الزاوية أو غيرها،مما يتيح تعدد القراءات و تنوع التأويلات و هو ما يصطلح عليه بالعمل المفتوح حسب الفيلسوف الايطالي "أومبيرتو ايكو"،و نستدل كمثال من فيلم "أوديسا الفضاء 1968" "لستانلي كوبريك" الذي اعتمد الحل الإخراجي الأمثل في تحقيق الكثيف الزمني،لينقلنا بحركة الكاميرا و حجم اللقطة عبر الانتقال المونتاجي نحو الفضاء الخارجي،و سواء كان المونتاج هو العنصر

[13] لوي دي جانتيني،فهم السينما،ترجمة،جعفر علي،بغداد،دار الرشيد للنشر،ص422

المهيمن في الإخراج يبقى البناء الكلي لعناصر اللغة السينمائية هو الأساس الذي تنطلق منه المعالجة الصورية مثل فيلم "رحلة الى القمر" "لجورج ميليس".[14]

و بمرور الزمن استطاع هذا الفن من أن يرسي معالمه الفنية بمستوى تقني جمالي،اذ ذهب أغلب المنظرين على أنه أصل تقنية المخرج الذي يسعى إلى تحقيقها بواسطة أدوات التعبير السينمائي و نتيجة الانبثاق السينمائي و وجود الصورة المتحركة المبهرة،حينها قال "جان ايشتاين"(أن الحركة تكون حقا القيمة الجمالية الأولى للصورة على الشاشة)،فكانت القيمة الجمالي مضمنة بوسائل التعبير،و هذه الحقيقة لا يمكن نكرانها،فقد ذهب "ايشتاين" نحو المحاولات الأولى لإرساء قواعد النحو السينمائية من خلال مقالاته المنشورى في سنة 1920و1922 بأن أسس التعبير الأول هي: تركيب الفلم و اللقطة المنسجمة و الايقاع الزمني،لذا بقي الهاجس الجمالي ينتاب أغلب المنظرين بالفن السينمائي بحثا عن نظرية جمالية للصورة المتحركة من خلال الدراسة و التحليل و مراجعة الارث السينمائي العملي و النظري لمسير تاريخي سينمائية ولدت بمخاضات توصف بأنها عسيرة و مضنية كونها تتطلب جهود منقطعة النظير و على مستويات عديدة لأن "النظرية العامة للجمالي لا يجدها المرء عمليا إلا في كتابات اثنين من المنظرين هما "بيلا بلاش"و"ورودولف ارنهايم" فإن كلا منهما و بالاستناد على أعمال سابقيهما [15]

و من هذا كله نستنتج أن المخرج السينمائي التقني هو ذلك المخرج الذي تسيطر عليه الأساليب التقنية و يصبح مهووسا بها،فيتعلم تقنية الإخراج بصفة عامة،عن طريق قواعد اللغة السينمائية،ثم يقف خلف الكاميرا و يقوم بإسقاط تلك القواعد على أي سيناريو يقع بين يديه،بدون تنسيق محكم ولا رؤية فني تلك التي تمنح قيمتها من الخدمة المعرفية و العلمية

---

[14] عزالدين الوافي،جماليات الرؤية الاخراجية في الفيلم السينمائي،مجلة الفوانيس السينمائية،المغرب،14-04-2023 www.maghreess.com

[15] A-Nadro,Dudley,theories of the big film,by:Georges fouad,MR:hashem Al-nahhas,egypet,egyptin general book organization,1987

التي تقدمها السينما للمجتمع،فالاستخدام المفرط للأدوات المستعملة في صناعة الفيلم تنتج صورا صماء،و يعتبر المخرج أيضا على أنه الشخص الذي يعتمد على المهن التقنية التي تساهم في عملية صناعة الفيلم فهو يعتمد على جهود كتاب السيناريو و مدير التصوير و المونتير و الممثلين و مهندسي الصوت في صناعة فيلمه،بحيث لا يفعل شيئا سوى القاء الأوامر و اسقاط ما تعلمه من قواعد سطحية على المشاهد،و لكن عليه أن يدرك جيدا أن الشكل النهائي للفيلم يكشف المضمون. [16]

إن عملية صناعة الفلم هي فعل يكاد يكون عاصي التحليل،أو ذات معايير من الممكن توفر الخيارات الناجحة للمخرجين،ما بين التقنية بوصفها تقنية الصانع و هي بذات الوقت تقنية الفن،و الجمالية الحاملة إلى القيمة بوصفها اشعاع يبزغ من أفلام المعاني أي الأكثر عمقا،علما أن هذا الجدل كان قائما لاعتقاد البعض أن"النظرية ذات الاتجاه التقني لا يمكن أن تفرق بين القيمة الجمالي للفيلم"و بذات الوقت يعتمد على توظيف عناصر اللغة السينمائي و مستوى جمالي يقدم متعة جمالية نابعة من الادراك يتفاعلون لإنتاج فعل التلقي فضلا عن أن الفلمين يحملون معنى يروم الصانع ايصاله إلى المتلقي،و لنحو الخلط وجلاء الوضوح بين مصطلح التقنية والأسلوب من الممكن اعتماد توضيح"شكلوفسكي" حينما قال "الأسلوب ليس إلا خط محدد من التقنية و التقنية هي الفن"،إلا أننا نلمس الموضوعية في مصطلح التقني المتواجد اليوم في أعلب الأفلام هي حقيقة لا يمكن الفراغ منها،و هي بالذات الوقت تقدم قيم جمالية يتم قراءتها من قبل المتلقي الذي يبحث دوما عن واقع جميل و تجليات مستقبلية تفتح أفق التوقعات نحو عالم جديد يقدم معاني بنظرة جديدة[17].

[16] تامر،رعد عبد لجبار،نظريات و مناهج الفيلم،(سلسلة دراسات في الأداب)،دار النشر و التوزيع ورد عمان،الأردن،2016

[17] الصراف،أمل حليم،ملخص الجماليات،نشر و توزيع مكتبة المجتمع العربي،الأردن،2006

المبحث الثالث:الإبداع السينمائي في الإخراج) تقنية التصوير).

انطلقت البداية الأولى للسينما على أساس اختراع التصوير الضوئي وإن كان إبن الهيثم هو المؤسس الأول لمبادئ علم البصريات الحديث,و من ثم كان يستلزم الصورة الضوئية التي صنعها "نيسفور نيبسي"حوالي سنة (1823م) ثبات المصور مدة اربع عشر ساعة,وانخفاض هذه المدة حتى حوالي النصف ساعة في عام (1839م)على يد " مانده داكير" ثم وصلت إلى عشرين دقيقة سنة (1840م) ,ثم و في سنة (1851م) ظهرت تقنية"الكيشة" (النسخة) التي تمكن قي سحب كمية من الصور الإيجابية على ورق , ووصل زمن اللقطة (الثبات) إلى بضع ثوني لتظهر مهنة المصور السينمائي،فيعتمد التصوير السينمائي أساسا على ظاهرة هامة في عين الانسان،تعرف بإسم "نظرية بقاء الرؤية" و قد اكتشفها "بيتر مارك روجيت"عام 1824،و تعني أن العين تحتفظ على الشبكية بالصورة الثابتة بعد أن تزول من أمامها لمدة 10/1 من الثانية،فإذا ما تلاحقت مجموعة من الصور الثابتة التي تختلف عن بعضها اختلافات بسيطة أمام العين بسرعة تتراوح ما بين 10 إلى 14 صورة في الثاني في الواحدة،و الفيلم السينمائي عبارة عن مجموعة متتالية من الصور المنفصلة،كل منها عبارة عن صور فوتوغرافية ثابتة شفافة، تختلف قليلا فيما تسجله من حركة عن سابقتها،حسب آلية العرض السينمائي و بنفس معدل سرع تصويرها،فإنها تبدو أمام عي المتفرج و كأنها حركة طبيعية متصلة لا يتخللها أي ثبات أو نقطاع،و هكذا نرى أن السينما تعتمد اعتمادا أساسيا على ظاهرة استمرار الرؤية،و بصفة عامة للتصوير السينمائي عدة فروع منها العلوم البصرية متعلقة بدراسة العدسات و العلوم الكيميائية تفاعل الضوء مع شرائح الأفلام لتحويل الصورة و علوم الميكانيكية تتعلق بتصنيع آلات التصوير السينمائي[18] .

---

[18]مرسي,احمد كامل. وهبة,مجدي, معجم الفن السينمائي 1973 ص196-197

تقنية التصوير السينمائي

يعتمد الإخراج السينمائي اليوم على أحدث التقنيات و وسائل التصوير الفني من أجل الوصول إلى الغايات المرجوة لإبهار المشاهدين،حيث أصبح يسعى إلى بلورة ألياته في أبهى تقنياته لكي يأتينا دائما بما يتطلبه الجمهور المتلقي في هذا العصر،ولا ريب أن شريط الفيلم السينمائي يشتمل على مجموعة من المراحل تكونه و تكمله منذ انطلاق التصوير و تشكيل اللقطات السينمائية،غير أن تكوين اللقطة و تشكيل المشهد و الفكرة المرسلة يحتاج من المخرج دراسة تقنية دقيقة من أجل بلوغ التسلسل في الشريط النهائي للفيلم،و تعد زوايا التصوير من أهم التقنيات التي تعطي ذهن المشاهد الاستمرارية في المشاهد و بالطبع تصل الفكرة واضحة جلية و سهلة أثناء تلقيه. [19]

– تعريف التصوير السينمائي:

هو فن و علم تصوير الصورة المتحركة عن طريق تسجيل الأضواء, أو أنواع أخرى من الإشعاعات الكهرومغناطيسية, بواسطة أجهزى استشعار رقمية أو كيمائية بواسطة مواد محسسة للضوء،و يتبع استخدام عدسة لاقطة تركيز الضوء بشكل ترددي دوري على سطح متحسس للضوء داخل الكاميرا لتشكل صور رقمية, تقوم العدسة بنقل شحنات كهربائية إلى كل بكسل التي تقوم بحفظها الكترونيا في ملف فيديو الاستعمال المستقبلي،وينتج المستحلب التصويري سلسلة من الصور الكامنة التي تظهر الى صورة ظاهرة,بعدها يمكن عرض الصور بواسطة جهاز فائق السرعة على شاشة ليبدو و كأنهم صورة متحركة تسمى الصورة

[19] نيكولاس تي بروفيس،أساسيات الإخراج السينمائي،ترجمة:أحمد يوسف،المركز القومي للترجمة،القاهرة،2014،ص85

السينمائية،ويعتبر الوسيلة الأساسية التي تحول نظرة المخرج إلى واقع ملاحظ بالعين المجردة. [20]

-زوايا و لقطات التصوير:

يعد تنوع اللقطات لغة بصرية تحمل جملا بلاغية و معاني رمزية,بخلاف حاجتها لعدم الشعور بالملل و افتقاد القدرة على التعرف بمحيط المشهد و موقع التصوير و أدق التفاصيل في المشهد في أن واحد,فضلا عن استخدامها لبيان السلوك و المشاعر و الصور الذهنية و المستقبلية المتوقعة للأحداث,و هناك العديد من اللقطات السينمائية ذات استخدامات مختلفة,ولكل مخرج رؤيته الفنية,ولكن اللقطات الرئيسية سبع,و غالبية المخرجين يستخدمونها في أفلامهم.

1-اللقطة القريبة جدا Extreme close-up shot

للقطة القريبة جدا دلالة تعبيرية هامة،فهي تشير إلى أدق في المشهد،ودراميا توحي بالغموض حال استخدامها كبداية،ولها أهمية في تتابع المشاهد فيترتب عليها بناء المشهد التالي،أو ربما تشير إلى فكرة تدور في ذهن الموجودين بالمشهد،و عندما توجه إلى العين فهي تترك لغة العيون تتحدث للمشاهدين،و خاصة إذا كان الممثلون قادرين على استخدام عضلة العين في التعبير،ويمكن استخدامها للإشارة مثلا في كلمة أو خطاب أو وردة أو سلاح يفكر الشخص في استخدامه.[21]



---

[20] ويكيبيديا 2 spencer,D A 1973.the focal dictionary phographic technologies

[21] عبد ربه،رائد محمد،عكاشة محمد صالح،مبادئ الإخراج،دار الجنادرية للنشر و التوزيع،2009

2–اللقطة القريبة close–up

هي لقطة تدعو للتركيز،وبوجه عام اظهار جزء صغير من الصور بشكل كبير له رمزيته،وتعد هذه اللقطة من أكثر اللقطات حميمية،و تحديدا عندما تنقل المشاعر كافة بحركة اليد و أيضا الوجوه و ما تحمله من مشاعر حزينة أو فرح أو أحاسييس مختلفة،مثلا عندما تظهر لقطة قريب جدا على ساعة يرتديها أحد الممثلين،ثم تليها لقط قريبة للوجه تظهر عليه علامات القلق و التوتر،فهي رسالة ضمنية يفهمها المشاهدون[22].



3–اللقطة المتوسطة medium shot

عادة ما تستخدم هذه اللقط دراميا لتمكين المشاهدين من التعرف على الشخصية،لأنه تظهر ملامحه بوضوح و ما يرتديه،ويبدأ قطع هذه اللقطة من وسط الشخصية حتى أعلى رأسه،وتستخدم أيضا لجمع شخصين أوثلاثة في مشهد واحد،وتجذب هذه اللقطة المشاهدين لوضوح عين الأشخاص نسبيا و حركتهم،كما تستخدم أيضا للانتقال بين اللقطة البعيد و القريبة.[23]



[22] سلطان محمد صاحب،وسائل الاعلام و الاتصال،دراسة في نشأة و تطور.ط1،دار النشر و التوزيع،2012

[23] حسين سمير محمد،بحوث الاعلام،دراسات في مناهج البحث العلمي،القاهرة،عالم الكتب،2004

4-اللقطة الطويلةLong shot

هي لقط تعريفية لموقع التصوير،توضح المكان و أجواءه و زمنه حال استخداها في التصوير الخارجي،وتمهد للأحداث المقبل و حركة الشخصيات،و تستخدم عادة في أفلام الحركة،وتمهد و تفسر ما يتبعها من مشاهد،و توضح الأشخاص بكامل هيئتهم و مساحة الموقع حولهم و ما يضمه[24].



5-اللقطة متوسطة الطول Medium long shot

في هذه اللقطة لا تظهر عين الأشخاص بوضوح،و هي تقطع جسم الشخص حال وجوده منفردا بها،ويبدأ القطع من الركبة حتى أعلى الرأس،وتسمح هذه اللقطة بتوفير محيط جانبي و علوي و سفلي عما سبقتها من لقطات،وتسمح أيضا بتداخل أكثر من شخص في المشهد،وتفيد في الاشارة لمحيط المشهد وما سيقبل عليه الشخص أو الأشخاص الموجودون[25].



---

24 أبو شيخة،ياسمين نزيهة،عدلي محمد عبد الهادي،دراسات في علم الجمال.ط1،عمان،مكتبة المجمع العربي للنشر،2009

25 التركي فتيحة،الانتاج المشترك أداة للنهوض بالصناعة السينمائية في المنظمة العربية للتربية و الثقافة و العلوم،تونس،الصناعات الاعلامية و الاتصالية في الوطن العربي،1993

6-اللقطة متوسطة القرب Medium close up shot

تعد من أكثر اللقطات المستخدمة،فهي تظهر تفاعل الشخصي مع من حولها،و أيضا تقع ما بين اللقط القريبة و المتوسطة و الطويلة،فتستخدم للتتابع و التناغم البصري،و فيها يظهر الاطار المحيط بالشخصية بشكل جزئي،فهي مهمة لبيان الحركة.[26]



7-اللقط الطويلة جداExtree long shot

هي لقطة تأسيسية توضح جغرافيا المكان،فتسمح للمشاهد في تحديد عناصر الموقع و فهمه و أماكن الأشخاص فيه،ولكن لا يتمكن من معرفة حركاتهم،فتغلب البيئة المحيطة و ما تضمه على المشهد،و يمكن أيضا استخدامها للإشارة لمكان بعيد و بين نقطة و أخرى،وتعد هذه اللقطة مريح للمشاهد لما يدرك من تفاصيل و معلومات.[27]



[26] يوسف عقيل مهدي،جاذبي الصورة،دراسات في جماليات السينما،بيروت،دار الكتاب الجديد المتحدة، 2001

[27] مهنا محمد ناصر،مدخل الى الاعلام و تكنولوجيا الاتصال في عالم متغير،ط2،الاسكندرية،مركز الاسكندرية للكتاب،2007

إن مفهوم المدرسة السينمائية مفهوم أوسع من مفهوم الحركة أو الجنس،كثيرا ما يتقاطع معهما دون أن يختزل فيهما،فيسمح له اتساعه هذا أن يجمع بين الواقعي و السريالي و الجديد،ويمكن تحديده بكونه نزعة تشمل الخصائص الشكلية بما فيها من أبعاد أسلوبية أو تقنية كما تشمل الخصائص المضمونية،ثم إنها تنشأ من تراكم تجارب الأفراد و الجماعات فيمكنها اتساعها هذا من أن تجمع أعمالا متناقضة داخل الأفق الواحد مثل جمع المدرسة الايطالية بين "بازوليني" و "بانيني" على ما بينهما من اختلاف عميق.

و للمدرسة أن تجمع بين المبدعين من البلد نفسه فنتحدث عن المدرسة السوفياتي و المدرسة البريطانية و المدرسة الإيطالية..أو جنسا موازيا للسينما التخيلية،ولعل انعدام الحسم النظري الصارم في المسألة ما ولد اختلاف التصنيف حتى باتت الدراسات تختلف بشأن الفيلم إن كان نمطا من السينما أو جنسا موازيا للسينما.

و التوجهات الفنية،للإخراج السينمائي إن في وسعها الاعتماد على التصورات الفنية ذات المصداقية،إذا كانت صادرة من الفنانين أنفسهم،بدل المنظرين و النقاد خارج دائرة الممارسة و الانتاج السينمائي،مهما اتضحت التصورات حول أي من هذه التوجهات،أن يتفطن إلى بعض المعطيات الموضوعية،في ظهور أهم التيارات الفنية منها أولوية الميل للإبداع على الالتزام بأسلوب معين في ذات الفنان، و كون ما يفرق بين المبدع و أخر في نفس التيار أكثر مما يجمع بينهما.

الفصل الثاني:

المناهج السينمائية في الإخراج

* المدارس السينمائية الكلاسيكية في الإخراج
* المدرسة الإخراجية المعاصرة "لستيفن سبيلبرغ"

المبحث الأول: المدارس السينمائية الكلاسيكية في الإخراج

إن عصر السينما الصامتة كان الأكثر ثراء بالأعمال العظيمة فقد أفاد هذا الفن الجديد عددا كبيرا من المبدعين الذين رأوا في السينما الشكل الفني الملائم للحياة الحديثة،لذلك خيرت الأعمال وفقا لأمرين،العامل الاجتماعي باعتبار السينما فن جماهيري لكل الناس التأثيرات الأدبية،المتمثلة في رواد من المخرجين العظماء و هذا ما أظهر المدارس الحرفية أي الميول الحرفية التي تهتم بالنواحي التقنية و تطويرها،التي ظهرت في إنتاج هذا البلد أو عند أحد المخرجين،و بصفة عامة يكاد كل فيلم عظيم أن يكون قد ساهم في تطوير ذلك الفن بابتكاره مفاهيم حركية جديدة،وتاريخ السينما ملئ بالأفلام العظيمة التي تعتبر علامات على الطريق،سواء على الصعيد الفني أو على الصعيد الحرفي[28].

أهم المدارس الكلاسيكية في الإخراج

المدرسة الأمريكية:

بعد ما قام "جورج ميليس" بتغيير شكل السينما من تصور الأحداث الواقعية إلى اطار أخر و هو سرد القصة باكتشاف أول أساليب المونتاج و هو القطع عن طريق الصدفة أو ما يسمى بالقطع القافز،حيث كان يصور في أحد شوارع لندن ثم توقفت الكاميرا عن التصوير بسبب انتهاء الشريط،و أثناء استبدال الشريط تغيرت أماكن الحفلات و الناس و هذا ما لاحظه "ميليس" عن ربط الشرطيين معا،حيث تغيرت أماكن الحافلات و السيارات فجأة،من هنا قرر استخدام هذه التقنية كخدعة في أفلامه لإخفاء و إظهار الشخصيات و الأشياء من هنا بدأت القيمة تزداد في صناعة الأفلام و بدأ الاهتمام بتطوير هذا الجانب من قبل رواد

[28] روبير لافون،السينما المعاصرة،قضايا الساعة،ترجمة موسى بدوي،مطابع الأهرام التجارية،القاهرة،1977،ص38-40

صناعة الأفلام الأمريكية مثل "ادوين بورتر" الذي قام بإخراج أول أفلامه "حياة رجل مطافئ أمريكي" عام 1902 و هو يتكون من عشرين لقطة و يستغرق ستة دقائق، وقد نبعت فكرة الفيلم من كم اللقطات الكثيرة التي صورتها شركة إديسون حول نشاط رجال المطافئ،وهي التي أوحت"لبورتر"لعمل فيلم من نوع جديد يعتمد أساسا على تجميع ووصل مجموعة من هذه اللقطات فوضع لها فكرة جريئة و موضوعا مبتكرا يتلخص في أن أما و ابنها يحاصرون في منزل يحترق،ثم تجري الأحداث المثيرة حيث يتم إنقاضها في اللحظة الأخيرة بفضل رجال المطافئ[29].

و يتضح أن الفيلم لم يتكون فقط من اللقطات التي وجدها "بورتر" في مجموعة أفلام اديسون،بل أيضا من مشاهد تم الإعداد لتصويرها لكي تكمل خط سير القصة،ثم جرى ترتيب جميع اللقطات بنفس الطريقة التي استخدمها "ميليس" في أفلامه فيما عدا فارق أساسي،فبينما كانت أفلام "ميليس" تقوم على تسلسل المناظر التي تبدو كل منها كلوحة متكاملة،فإن مناظر "بورتر" بدت وكل منها يؤدي إلى الذي يليه،فقد قام "بورتر" بتجميع فيلمه على أساس المبدأ القائل بأن الحركة القصصية تشاهد عن طريق ربط الصور المتعددة التي تمثل مراحلها المختلفة لتوحي بحدث واحد مستمر،وهكذا ربط "بورتر" المراحل بعضها ببعض بدلا من تقسيم الموقف إلى لقطات مستقلة تفصل بينها عناوين مكتوبة مثلما كان يفعل"ميليس"،هنا كانت مرحلة جديدة في تطور الإخراج حيث استخدم "بورتر" المزج و أسلوب القطع بالتناوب ليعطي استمرارية لسرد القصة،و تابع "بورتر" بإخراج فيلم عام 1903 بعنوان"سرقة القطار الكبرى" ليستخدم الأول مرة أسلوب التوازي ووضع أسسه الأولى في هذا الأسلوب ليمهد الطريق أمام أحد أبرز صناع الأفلام على مر التاريخ "ديفيد غريفيت"

---

[29] سيرجي إيزنشتاين،الاحساس السينمائي،ترجمة سهيل جبر،دار الفارابي،بيروت،1975

الذي تبنى هذا الأسلوب و طوره و توليه العناصر الأولية لصناعة السينما و قام بتطوريها منها الإضاءة و المونتاج و التمثيل، حيث استخدمهم كوسيلة لإعطاء قوة تأثير كبيرة[30].

المدرسة السوفياتية:

يعتبر المخرج السوفياتي "ليف كوليشوف" في طليعة من بدؤوا بخلق نظريات المونتاج على أنه جمع لقطتين أو أكثر لاستنباط معنى لا يمكن فهمه من لقطة واحدة،أهم أمثلة أنه حضر ورشة عمل عرض فيه اثلاث تكوينات أمام الجمهور،و هي لقطة لوجه عليه تعبير محايد و يتم قلبها إضافة ثلاثة لقطات مختلفة(طبق حساء على مائدة،نعش به فتاة ميتة،امرأة مستلقية).[31]

بعدا قام كل من "بودوفكين"و"سيرجي ايزنشتاين" بتطوري ما وصل اليه معلمهم "كوليشوف" و بعد تجربته الشهيرة التي سميت باسمه لاحقا (مؤثرk) اتضح أن المونتاج ليس فقط طريقة لوصل المشاهد المنفصلة أو أجزائها،و انما هي طريقة تحطم بالتوجيه النفسي للمشاهد،أما "ايزنشطاين" فركز على دور المونتاج بأنواعه المختلفة إطلاقا من أصغر وحدة في الفيلم و هي اللقطة،فهو يقول"اذا ما وضع جزءان من فيلم من أي نوع إلى جانب بعضهما البعض فإنهما ينتجان حتما فكرة جديدة" و هذا مع تأكيد أن عملية انتقاء اللقطات ووضعها جنبا إلى جنب يجب أن يثير بصيرة المتفرج و مشاعره أكثر لتصبح الصورة الذهنية أكثر اكتمالا للموضوع نفسه،ونستدل بالأمثلة التالية لتوضيح الفكرة من فيلمه الثوري"المدرعة بوتمكين"سنة 1925.[32]

---

[30] مايكل رابيجر،الإخراج السينمائي(تقنيات و جماليالت)،ترجمة أجمد يوسف،ط1،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،2013

[31] Gaston BACHELARD, La Dialectique de la duree,Ancienne Librairie,Furme Boivin, Paris 1932

[32] جاستون باشلار ،جماليات الصورة،ترجمة غادة الإمام،ط1،التنوير للطباعة و النشر و التوزيع،بيروت،لبنان،1983

المدرسة الواقعية:

في الثلاثنيات ظهرت اتجاهات جديدة في السينما قام روادها صناع الأفلام الإيطاليين بوضع الفكرة الأولى للسينما الواقعية و تبلورت في الخمسينيات في روما ليخرج منها ما يسمى "بالموجة الجديدة" عند الفرنسيين،فظهرت مصطلحات مثل اللقطة/المشهد و يهدم هذا الاتجاه فكرة المونتاج و توجيه المشاهدين لفكرة معينة و سلب حرية المشاهدة في اختيار ما يفكر به،حيث نجد "أندري بازان"(ناقد فرنسي مشهور ،يعتبروه كثيرون الأب الروحي للموجة الجديدة) يؤكد على الأساس الفوتوغرافي للفيلم السينمائي،ففي نظره فإن هناك الكثير من المعنى و القيمة الفنية في ثنايا اللقطة الطويلة و البؤرة العميقة،حيث يهيأ هذا الأسلوب مجالا لقدرات المشاهدين على اكتشاف الدوافع و على إدراك الغموض في الحدث.[33]

من أشهر التيارات السينمائية التي ارتبطت بمصطلح الواقعية تيار "الواقعية الجديدة" الذي ظهر في ايطاليا عقب نهاية الحرب العلمية الثانية على يد المخرجين "روبرتو روسليني"و"فيتوريو دي سكا" في أفلام اهتمت بتصوير البشر العاديين خارج الاستوديوهات في حياتهم اليومية بدون حبكات درامية أو ديكورات أو اضاءة غير طبيعية،و كما يقول السيناريست الايطالي "سيزار زافاتيني" أحد رواد هذا التيار على عكس الموقف الأمريكي (نحن نهتم بالواقع حولنا)،ولكن الواقعية الجديدة ليست بأي حال أول واقعيى في السينما، لأننا نجدها في أفلام تعود إلى بداية السينما كما في الفيلم البريطاني "احتياطي قبل الحرب و بعد الحرب" الذي أخرجه "جيمس ويليامسون"عام 1902 حول جندي يعود من حرب البوير إلى الوطن ليعاني من البطالة،و أوائل الأفلام التي تحمل ميلا واقعيا بارزا فيلم "تابو" للمخرج الألماني"ف.م مورناو"و هو فيلم يضم ممثلين غير احترافين من سكان "تاهيتي" و يصور الواقع الاقتصادي و سيطرة الاستعمار على تجارة اللؤلؤ ظهر عام 1922، في نفس

[33] مارسيل مارتن،اللغة السينمائية،ترجمة سعد مكاوي،المؤسسة المصرية للتأليف و النشر،1964

الوقت ظهرت في فرنسا "الواقعية الشعرية" التي كانت ترفض لكل من الرومانسية الهوليودية و السينما الخالصة التي نادى بها الطليعيون،وقدمت من خلال أفلام تتحدث عن المهاجرين و العمال و كان أبرز ممثلي هذا التيار "جان جابان" الذي أطلق عليه نجم أدوار الطبقة العاملة. [34]

المدرسة البريطانية(الموجة الجديدة):

استمدت المدرسة البريطانية جذورها من أعمال"تشارلز ديكنز"و"توماس هاردي" في الآداب و شهدت ازدهارها في مجال السينما الوثائقية خلال الثلاثينيات من القرن العشرين،و بعد فترة تراجع في الأربعينيات نتيجة التشدد الرقابي على الأفلام ذات المضمون السياسي و الاجتماعي،عادت الواقعية في الخمسينيات تحت اسم مختلف هو"الموجة الجديدة" أو"دراما حوض المطبخ" كما أطلق عليها بعض النقاد نظرا لتركيزها على مظاهر الحياة اليومية،وهو مصطلح مستمد من الفن التشكيلي من بعض اللوحات الفنان"جون براتباي" التي تصور أحواض وأدوات المطبخ و الحمام،أو "السينما الحرة"حسب تعريف أخر، ويقول المخرج البريطاني المعروف "توني ريتشاردسون" أحد رواد"السينما الحرة" في الخمسينيات و الستينيات "هي نوع مستقل من السينما التجارية،حرة في اتخاذ مواقف شخصية حادة و حرة في اعلاء حق المخرج في التحكم بفيلمه".[35]

الواقعية البريطانية ذات الصبغة سياسية يسارية واضحة،واهتمام أساسي بحياة الطبقة العاملة و مباذل الحياة اليومية العادية،ويمكن العثور على امتدادها في أعمال مخرجين معاصرين مثل"كين لوش" و "مايك لي"، فالموجة الجديدى التي ظهرت في بريطانيا تختلف عن الموجة الجديدة التي في بريطانيا نهاية الخمسينيات،و التي تحمل أسلوبا جديدا في النظر إلى الواقع

---

[34] أرثرنايت،قصة السينما في العالم،ترجمة سعد الدين توفيق،الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر ،ط1، 1991،ص20

[35] باتريشا أوفرهايدي،الفيلم الوثائقي مقدمة قصيرة جدا،ترجمة شيماء طه الريدي،مراجعة هاني فتحي سليمان،مؤسسة هنداوي للتعليم و الثقافة،القاهرة،مصر،ط1، 2012،ص25

و تحليله من خلال هدم الطرق القديمة في صناعة الأفلام،في فرنسا اتخذت شكلا أخر في الستينيات تحت اسم "سينما الحقيقة" كانت رفضا أكثر جذرية لطرق الإنتاج الهوليودية التي تعتمد على النجوم و الديكورات و المجاميع الضخمة و المؤثرات الخاصة،في المقابل اعتمد المخرجوا هذا التيار على الممثلين الغير المحترفين و الكاميرات الصغيرة المحمولة على الكتف و التصوير في المنازل و الشوارع، من طرق التي اعتمدوا عليها تسجيل الحوارات[36] العادية بين الناس في الشوارع ثم العثور على صور تناسب هذه لحوارات،تحت مسميات الواقعية، اذن يمكن أن نعثر على طيف واسع من التيارات و المواقف و الأساليب، تتفق فقط في شيء واحد هو زعمها بأنها تقدم الواقع و الحقيقة أكثر مما تقدمه الأفلام السائدة.

المدرسة الألمانية(التعبيرية):

بحلول نهاية العقد الأول من القرن العشرين صارت التعبيرية اتجاها راسخا في أغلب المجالات الفنية،إلا أنها لم تكن قد تأصلت بشكل تام في مجال السينما التي كانت مازالت في مهدها،و يعد فيلم"طالب من برج" الذي صدر عام 1913 أحد أوائل الأفلام التي ظهر بها بعض من ملاح التعبيرية،إن المزج بين عناصر الاتجاه الطبيعي و الملامح الأولى للتعبيرية في السينما في هذا الفيلم يعد استهلالا بليغا لما سيتبع من رؤى قاتمة سيطرت على أفلام هذا الاتجاه،ففي العشرينيات هيمن الاتجاه التعبيري على السينما الألمانية،أدى هذا إلى تحول السينما الألمانية لتصبح واحدة من أهم السينمات القومية في أوروبا،بل في العالم كله، حيث كانت سينما هوليوود ما تزال تتحسس خطاها في ذلك الوسيط الجديد نسبيا[37].

تميزت الأفلام التعبيرية الألمانية بالاهتمام الشديد بالإخراج،و هو تنظيم كل ما يقع أمام الكاميرا من ديكور و أماكن الممثلين و أزياء و غيرها،كذلك تميزت بالأجواء المريبة و الغامضة،و حبكات القصص كانت غالبا ما تناقش موضوعات مثل الجنون،و الهوس و

[36] وجدي صالح،السينما الإفريقية ظاهرة جمالية،ترجمة عادل محمد عثمان،مجلة التواصل،الدار البيضاء،عدد23،1985،ص34

[37] ايان روبرتس،السينما التعبيرية الألمانية،عالم الضوء و الظلال،ترجمة يزن الحاج،المؤسسة العامة للسينما،دمشق،2013

غيرها من الموضوعات السوداوية،أما فيما يخص الخصائص البصرية فإن الأسلوب البصري لأفلام التعبيرية الألمانية يعد أكثر أساليب الأفلام الصامتة وضوحا و تميزا،و يقوم علة عدة عناصر منها،زوايا الكاميرا غير المعتادة،نمط الاضاءة المميز،الديكور غير الواقعي،الأداء التمثيلي المبالغ فيه ذي الطابع المسرحي،الاستخدام المفرط لمساحيق الزينة[38].

المدرسة الفرنسية(سينما المؤلف):

ظهرت في الخمسينيات حركة موجة جديدة في السينما الفرنسية التي انطلقت في نهاية الخمسينيات،وفيها يقول "استروك" –إن السينما لغة مثلها مثل الأدب،وإن المخرج السينمائي عندما يخرج فيلمه،فإنه يتعامل مع الكاميرا وهي أداته الأساسية كما يتعامل الكاتب مع القلم– فيعبر عن أفكاره و هواجسه باستخدام الكاميرا كما يفعل الكاتب أو المؤلف الروائي وهو يكتب روايته بالقلم،وقد التقط الفكرة الناقد"أندري بازان" ليكتب أن الفيلم يجب أينسب إلى مخرجه،وأنه كان المخرج هو الذي يسيطر على الجوانب الفنية المختلفة التي تتحكم،في نهاية الأمر،فلابد أن يكون المخرج مؤلف مثله في ذلك مثل الأديب،سواء اشترك في كتابة السيناريو أو لم يشترك. [39]

تعتبر الموجة الفرنسية الجديدة أحد أهم المدارس السينمائية وأكثرها رسوخا و قيمة،باعتبارها انتفاضة لمجموعة من النقاد الشبان الذين حاولوا أن يبرز تمردهم على القالب الاعتيادي المتخذ من قبل الصناعة السينمائية الفرنسية،والبحث عن أساليب جديدة و منهج مختلف في تغيير المسرب الناتج عن اللغة للمناهج المقدمة،أن كان شكلا أو نوعا،من اهم صناع الموجة الجديدة،"جان لوك غودار"،"فرانسوا تروفو"،"اريك روميو"...الخ،لم يعد المخرج السينمائي مجرد مدير يختار الطاقم العمل من فنانين و فنيين و المونتاجنبل صار ايضا مؤلفا خالقا انطلاقا من القصة المستوحى منها العمل و السيناريو و الحوار،مرورا باللقطات

---

[38] م.عبيدو نشر في موقع الجزائر نيوز(24-06-2014) أطلع عليه 13-06-2023

[39] أمير العمري (14-02-2018)،"سينما المؤلف الفرنسية نقيض هوليوود"،aljazeera،اطلع عليه بتاريخ 01-05-2023

و المشاهد و حركات الكاميرا و العدسات،وانتهاء بالمونتاج،فهو بالنهاية المؤلف المسؤول عن كافة هذه العناصر السينمائية التي تخلق جسد الفيلم،مثله مثل كاتب القصة و الرواية. [40]

[40] البرت فلتون،السينما آلة وفن،ترجمة صلاح عز الدين و فؤاد كامل،تقديم عبد الحليم البلاوي،ص19

المبحث الثاني: المدرسة الإخراجية المعاصرة "لستيفن سبيلبرغ"

من هو المخرج "ستيفن سبيلبرغ"

لكي نقوم بالحديث عن ستيفن "سبيلبرغ" و عن طريقته الفريدة في اخراج الأفلام، يجب علينا اولا ان نعرف "ستيفن" جيدا من حيث نشأته و ما يميزها من طفولة مختلفة عن باقي الأطفال و أحلام تبلورت من صغره، هو المخرج الذي يملك اكثر من 40 فيلم سينمائي، الذي يحتم علينا مشاهدة احد أفلامه علي الأقل و لو صدفة.[41]

ما يميزه عن باقي المخرجين هو طريقته في اختيار المواضيع و طريقة تقديمه لها، فهو المخرج الذي يملك الجرأة و يملك الحكمة فآن تقبل بإخراج فيلم حساس مثل قائمة "شيدلر" والذي رفض إخراجه قبلك الكبيرين مارتن سكورسيزي و رمان بولونسكي يجب ان تكون فقط "سبيلبرغ"، فهو المخرج الأول الذي لامس في إخراجه طريقة جعلتنا نحب الفضائيين و لا نخاف منهم و كذلك هو الذي جعلنا نري الحرب كشي محزن و نحس ببشاعتها بعكس أفلام هوليود الذي كانت تجعل الفضائيين مخلوقات شريرة و الحرب ضرورية مع تفوق الجندي الأمريكي دائما.[42]

ليس فقط طفولته من جعلته يتكون بإنفراد بل أيضا تأثره بواحد من اعظم المخرجين في التاريخ و الذي أصبح اعز أصدقائه ستانلي كوبريك الدي اصبح صديقه، حتى أن واصل اخراج اخر فيلم "لستانلي كوبريك" بعد وفاته، فشرب من مختلف المدارس على غرار "افريد هيتشكوك" و "ارسن وارس" و غيرهم،فطفولة "ستيفن" كانت معاناة من العنصرية و من تنمر الأطفال عليه بسبب بنيته الجسمانية الضعيفة، ربما هذه كانت ضارة نافعة له، لان ستيفن بينما الأطفال يلعبون كان هو مغرم بالصور و لحسن حضه كانت هناك الة تصوير عند

---

[41] كين دانسايجر ،فكرة الاخراج السينمائي،ترجمة أحمد يوسف،المركز القومي للترجمة،القاهرة،2009،ص92
[42] كين دانسايجر ،المرجع نفسه،ص323

والده، فكانت متنفسا له ليقوم بالتصوير و يغرم به اكثر،و هذا الذي جعله في ما بعد يقترض المال من والده للقيام بتصوير أفلامه في البدايات،لأن صناعة الأفلام في ذلك الوقت كانت

باهضه جدا،لآنه لم تكن طريقته أدبية إطلاقا،فمحاولته الالتحاق بالجامعات لدراسة التصوير كانت فاشلة بسبب ضعف نقاطه الدراسية، رغم آنه يملك الموهبة،ربما لو دخل احدي الجامعات لفقدنا جزء من جمالية سبيلبرغ في صناعة الأفلام و رواية القصص.[43]

لكن رغم التحاق "ستيفن" بإحدى الجامعات، لكن و ولعه بالسينما جعله يتسلل إلى استوديوهات شركة ينيفارسال و يتجسس و يشاهد كيفية صنع الأفلام، حتي كشف امره في في احدي المرات حين كان يشاهد "هيتشكوك" يصور احدي مشاهد من أفلامه، فطرد من حراس شركة الإنتاج،لكن هذا لم يوقف ستيفن علي المضي قدما سعيا وراء تحقيق هدفه، مخاطرا بكل شيء بسبب اسراره علي التواجد في الاستوديوهات لاحظ منتجي ينيفارسال ذلك و أعطوه تصريح للدخول لمدة 3 أيام، فتعمد لفت انتباه الحارس لوجوده و اصبح يدخل إلى الاستوديوهات لمدة ثلاثة أشهر بتصريح أربعة أيام.[44]

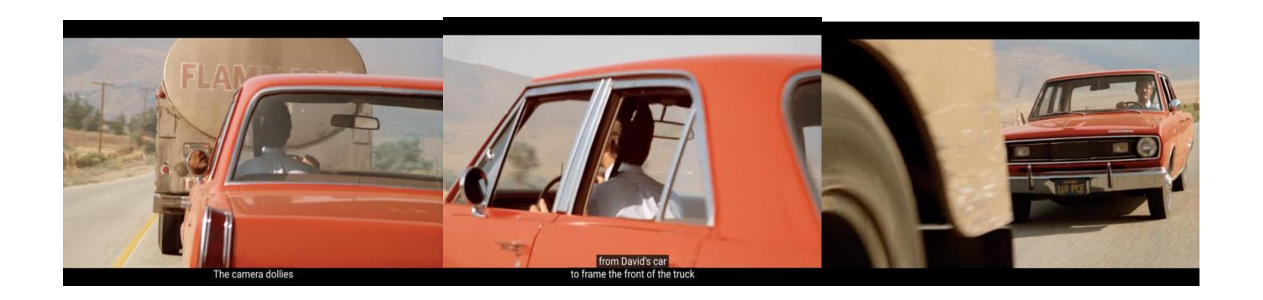
مدرسة "ستيفن سبيلبرغ" الإخراجية

بدأ "ستيفن سبيلبرغ" اخراج أول مشاريعه سنة 1968 بفرصة من شركة ينيفارسال لإخراج فيلم قصير بعنوان "ambalin" الذي كانت مدته 26 دقيقة و يحكي قصة رجل و امرأة يتعرفا في الصحراء و يقرر السفر معا إلى البحر دون أن يتحدث خلال الطريق و من هنا نميز و نشاهد و نتعرف علي طريقته الإخراجية بالتطرق لمميزاته التقنية و كذلك الفنية من خلال محاولة تحليل فيلم "انقاذ الجندي ريان" ليس لأنه من أحسن الأفلام عبر التاريخ او

[43] فرانكو لابوللا،ستيفن سبيلبرج،ترجمة أماني فوزي حبشي،تقديم د.يحى عزمى،مركز اللغات و الترجمة بأكاديمية الفنون،وحدة الاصدارات سينما،1995،ص10-15
[44] فرانكو لابوللا،المرجع نفسه،ص20

الجوائز التي تحصل عليها، بل لأنه فيلم عكس تيار هوليود التقليدي في تناول أفلام الحرب،حيث صرح بأنه لا يريد ان يكون فيلما هوليوديا بل فلما يعمر عن إحساس الجنود

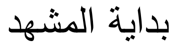
المشاركين في الحرب،مثلا في فيلم النواجهة "DUEL" الذي صور في مدة 15 يوما كمشروع تلفزيوني لكن براعته و اتقانه جعلت شركة ينيفارسال تطلب منه إعادة تصويره سنة 1972 من أجل السينما، في هذا الفيلم استعملت الكاميرا المتحركة الغير ثابتة في أجزاء صغيرة من الفيلم، الذي يتميز بالتشويق المدروس جيدا و كأنك تشاهد فيلم "لهيتشكوك"،لكن لمسة "سبيلبرغ" الفنية تتميز في استعماله للقطات تجعل المشاهد يعيش القصة مثل استعماله travelling في الدقيقة الخامسة بداية من لقطة متوسطة من للسيارة من الخلف و هي تسير لتصبح الكامير بموازات شخصية دافيد السائق و هو يقود السيارة بارتباك منتظرا الوقت لتجاوز الشاحنة، تواصل الكاميرا الحركة حتى مقدمة الشاحنة، و هي طريقة ستيفن في تقديم المواجهة بين السيارة و الشاحنة رغم أننا لم نشاهد سائق الشاحنة، لكن رمزيته تكمن في الصراع بين جيلين مختلفين، جيل دافيد و جيل سائق الشاحنة الذي رمز له في نوع الشاحنة المختارة بعيانة شاحنة قديمة بصهريج مواد قابلة للاشتعال من نوع Peterpilt سنة 1956 المهترئة.[45]



[45] عبد العزيز علاء،ما بعد الحداثة في السينما،منشورات وزارة الثقافة،سوريا،دمشق،2010



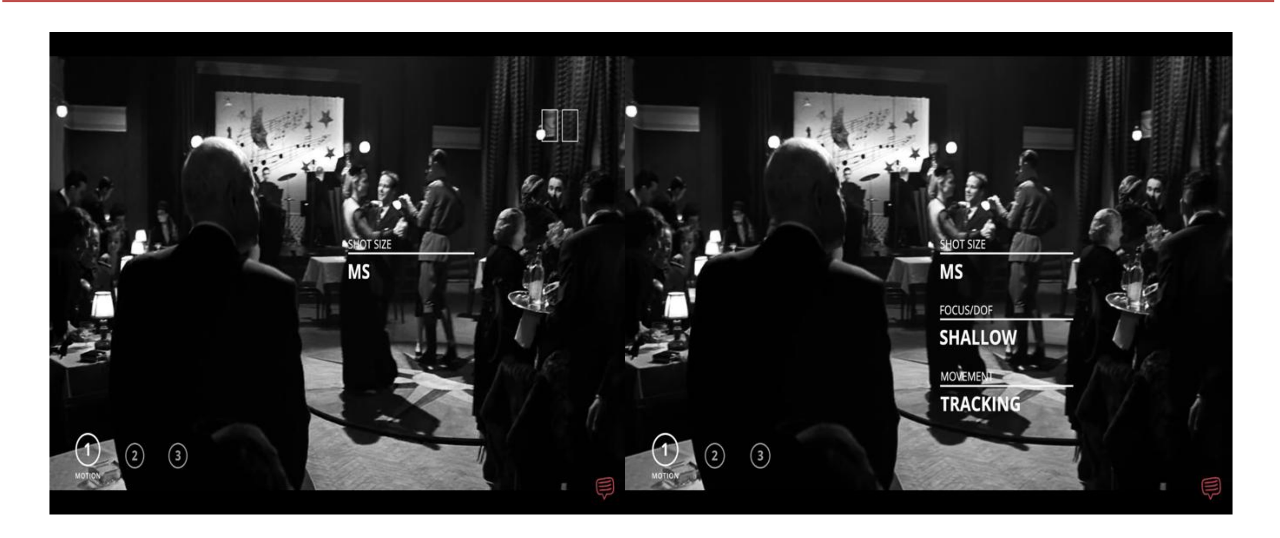
يستخدم "سبيلبرغ" لقطات التكبير وحركة الكاميرا السلسة لتغيير تكوين اللقطة من خلال إعداد الكاميرا الواحدة،إنه يتحول من لقطة كاملة بتفرعها من لقطة عامة ، إلى لقطة متوسطة، إلى لقطة بعيدة ، والعودة إلى لقطة متوسطة – كل ذلك بدون تقطيع، او ما يعرف تقنيا باللقطة المشهدية الواحدة الغير منفصلة، نجدها تقريبا في أهم اعماله السينمائية مثل فيلم "انقاذ الجندي ريان" في مشهد قراءة توك هانكس لرسالة جنديه المتوفي او فيلم قائمة "شيدلر"...الخ،حيث يقوم بتوجيه الممثلين في التمركز و التحرك بطريقة مدروسة بالثانية و بدقة مثل يتقديم الشخصيات بطريق منفردة مثل تقديم شخصية شليندر عند حضوره حفل للقوات الألمانية.[46]


بداية المشهد





[46] الجبوري،طارق سينما الخيال العلمي-رؤية انثروبولوجبة،منشورات وزارة الثاقفة،المؤسسة العامة للسينما،سوريا،دمشق،2001





في هذاالمشهد هو مثال رائع. النصف الأول يُظهر لك "شندلر" الاستعداد للخروج ليلاً نحصل على قطع مختلفة تخبرنا بقصة، لكن النصف الثاني من المشهد هو المكان الذي يستخدم فيه أثر العين بشكل مثالي آو ما يعرف باللقطة المشهدية المتواصلة التي تتغير من لقطة قريبة الي متوسطة الي عامة الي قريبة. ارجع وشاهد حقًا كيف أن كل قرار – المال والحظر ، والنادل الذي يتحرك في الغرفة مبني بشكل استراتيجي لتحريك أعيننا (وأعين الشخصيات) نحو أوسكار "شندلر".[47]

[47] مارتن مارسيل،اللغة السينمائية،ترجمة فريد المزاوي،المؤسسة العامة للسينما،دمشق،2009

أحد الأشياء الرئيسية التي لاحظت في أفلام "ستيفن سبيلبرغ" هو كيفية تحكمه في دخول و خروج الممثلين خارج ايطار التصوير، لا يفعل هذا مع الممثلين الرئيسين فقط، بل حتي مع الممثلين في الخلفية، فهو أهمية الجميع في الفيلم، فطريقته في التصوير السينمائي تمنح المشاهد تنوعا بصريا يجعله يركز علي عدد اقل من الشخصيات مع منحه عالما خارج الايطار،عمل إعطاء الطاقة المرئية أثناء جذب الجمهور إلى المشهد في فلم Jurassic Park oners' واحدة من أهم تقنيات التصوير السينمائي المستخدمة في أفلامه هي أيضًا واحدة من أقل التقنيات التي تمت مناقشتها، يجد وفريقه طريقة لتحريك الكاميرا في كل اتجاه،إنه لم يتبع حركة الكاميرا بانوراميا بشكل أفقي ، التدافه للداخل بالتقرب من الممثل او الممثل الغير طبيعي كالديناصور ، أو الرفع للأعلى وللأسفل،فيستعمل وحدة العناصر المشكلة للقطة او المشهد كوحدة كاملة ،تكتمل حركة الكاميرا آو التصوير من اجل الأداء وتصميم الإنتاج وعناصر الخلفية.[48]

فأبدع كيف قدم لنا الفضائيين و جعلهم محبوبين لدينا، انتقل مستوى الحيوانات الأسطورية مثل الديناصورات، فإستعمل لقطة و حركة كاميرا بإستعمال عدسة ثابتة في فيلم قائمة "شندلر" ، وتجنب تمامًا إستخدام الرافعة التقنية و التي هي حمل الكاميرا علي رافعة تعرف ب louma et crane في الفيلم لأنه أراد أن يربط المشاهد بالأحداث المأساوية للهولوكوست،رغم ان الجمالية و النسابية مختلفة، لكن كان دائما ناجحا في الموازنة بين الفيلم الناجح فنيا و تجاريا،رغم ان نجح في شباك التذاكر بافلام الخيال العلمي، لكن هذا لم يمنع المشاهد و النقاد في تأكيد عبقريته الإبداعية و الفنية، فهو من ملوك استعمال الكاميرا المتحركة الغير ثابتة بشكل يجعل تحفز المشاهد لمواصلة المشاهدة و التعلق بالحدث داخل اللقطة خاصة و القصة عامة، فكلمة السر لديه في إخراجه هي تحفيز المشاهد[49]

[48] نيكولز بيل،افلام و مناهج(نصوص نقدية و نظرية مختارة)،الجزء الأول،ترجمة حسين بيومي،المجلس الأعلى للثقافة،2005
[49] نيكوللز بيتر،السينما الخيالية،ترجمة مدحت محفوظ،الهيئة العامة المصرية للكتاب،القاهرة،1993

فمثلا اذا كانت شخصية في الفيلم تنحني لالتقاط شيئ ما، لا يفضل اللقطة الثابتة بل سيحرك الكاميرا بطريقة تجعلنا نشاهد حركة الالتقاط من زاوية تقنية و فنية غير ثابتة، آو اذا ارادت شخصية ثانوية مناداة شخصية رئيسية فهنا سيقوم بحركة بانورامية و يظهر لنا على من ينادي، من اجل تحفيز المشاهد و جذب انتباهه، هناك بعض اللحظات ليست لها تقنية سينمائية معينة، لكن جعل لنفسه أسلوبه الخاص في الإخراج.

فلستيفن سبيلبرغ علامة مسجلة باسمه في كيفية تحريك الكاميرا حسب رؤيته الاخراجية لكل فيلم، فلو اردت الإخراج و الاستلهام من ستيفن سبيلبرغ خاصة اذا كان لديا لحظات في القصة تتطلب تحريك الكاميرا للحصول علي لقطة من الكاميرا الهادفة،أحد الأشياء التي تلاحظ في العديد من المشاهد في أفضل أفلامه أنها غالبًا ما تبدأ بعناصر تصميم الديكور سواء طبيعيا او اصطناعيا في الاستوديو آو الحاسوب، بعبارة أخرى ، سيبدأ المشهد بدعامة معينة أو قطعة من مجموعة الملابس آو الاكسسوارات التي تساعد في وضع المشهد في سياقه على الفور مستعملا طريقة تتبع العين من أجل توجيه عيون المشاهد عن طريق الحرة و الضوء و اللون من أجل إدخال العنصر في المشهد، بطريقة بصرية رائعة للمشاهد وبهذه الطريقة نعلم جميعًا أننا نبدأ مشهدًا جديدًا آو ننتهي منه، لكن في بعض الأحيان يمكن أن تضيف هذه اللقطة الافتتاحية سياقًا إلى القصة الإجمالية ، خاصة عند دمجها مع المشهد السابق.[50]



[50] الكاتب فراس حمية،موقع،الاتحادalittihad.info،(2021-02-06)،اطلع عليه يوم 01-05-2023

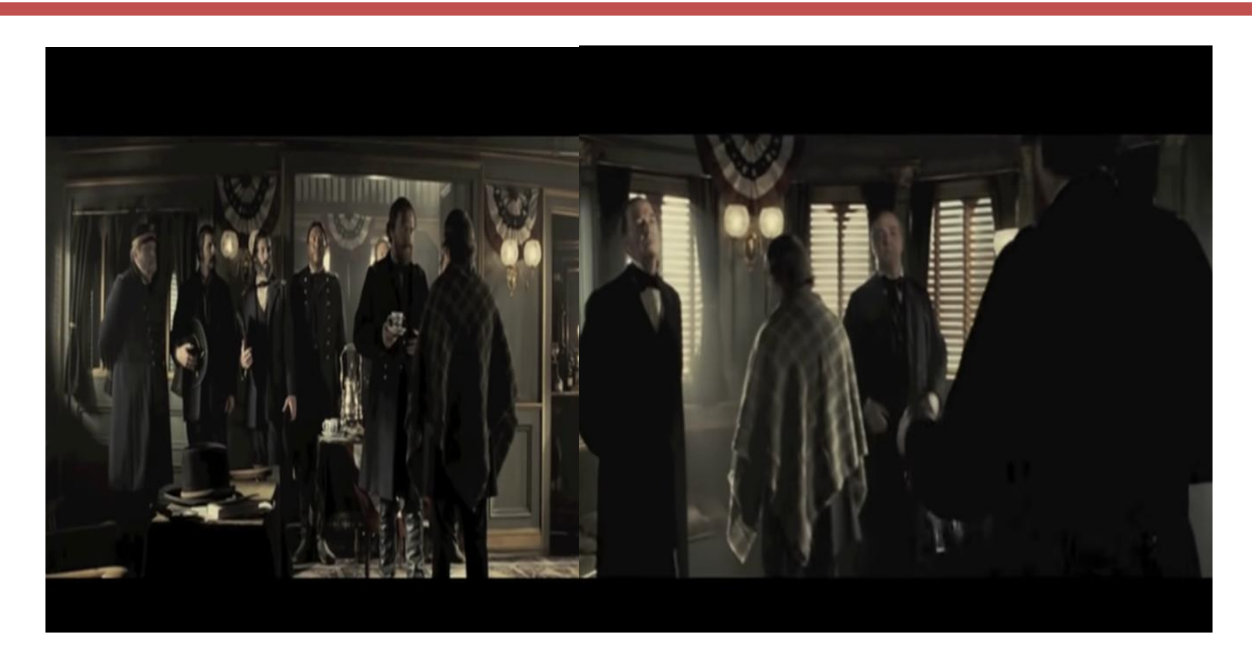
ينتقل الفيلم إلى مكان مختلف تمامًا Jurassic Park على سبيل المثال ، في هذا المشهد من فيلم بطريقة تساعدنا علي التركيز علي جوهر المشهد أولا، لكن يخبرنا هذا بسرعة كبيرة أين نحن ، ومن نحن على وشك أن نلتقي ، وما هو هذا المشهد في نهاية المطاف من جميع الجوانب، بهذه الطريقة يجعل "ستيفن" يريك المتفرج مما يجعله مركز اكثر علي المشاهدة،لأنه لا يمنع اظهار القليل من التفاصيل و اظهار التقدير للعمل والعلم بشكل يجعلنا نحصل علي لقطة تآسيسية تظهر لنا القليل جدا من المنطقة المحيطة، لكن رغم ذلك نفهم الوضع بشكل عام،كيفية تحكم سبيلبرغ في حركة و فعل الممثل داخل ايطار اللقطة، حيث يقوم بهذا لسببين، و هما توفير الطاقة الحركية و بلوغ اعلي مستوى من الأداء مع تغير مزاج المشهد ومخاطره ، يتغير معها وضع الممثلين، فالخيارات المرئية هي شريان الحياة للمخرج ، وبينما يمكن للصوت والموسيقى أن تشير إلى معلومات عاطفية و رمزية ، فإن أفضل أداة بصرية هي الحركة الجسدية للممثل وموقعه بالنسبة للكاميرا و مصاحبتها لبناء المشهد،في فيلم لينكولن مثلا يبدآ المشهد بالحرف (الذي يدعم المثال السابق)[51]

حيث يبدأ "ستيفنس" (جاك إيرل هالي) بظهره نحو جرانت، وهو علامة ورمزية على عدم الاحترام، لكن عندما استدار ، كان "جرانت" (جاريد هاريس) شاهقًا فوقه ، وفي وجهه تمامًا ، لكنه لا يزال مهذبًا و كذلك في لقطة عامة هناك عدد أكبر من الرجال في جانب الاتحاد مقارنة بالجانب الكونفدرالي ، مما يشير إلى أن الحرب لا تسير على ما يرام بالنسبة للجناب، يبتعد جرانت بعد نقل الأخبار "المخيبة للآمال" إلى "ستيفنس"، جرانت يأخذ الشاي ويناقش السلام، ثم يشرح كيف يوجد بلد واحد فقط – وليس دولتين.[52]

---

[51] بيير مايو،الكتابة،السينمائية،ترجمة قاسم المقداد،وزارة الثقافة السورية،دمشق،1997،ص43

[52] أمير العمري،ناقد سينمائ مصري،موقع العربalarab.co.uk،(2018-05-20)،اطلع عليه يوم 2023-05-01



أنه يعطي الفيلم نطاقًا وعاطفة لا يمكن أن تدعي أعمال قليلة أنها اقتربت منها،لا يصنع فيلمًا وثائقيًا حتى لو كان يتبنى أحيانًا رموزًا معينة مثل الكاميرا المحمولة ، ولكنه خيال رسمي رائع ، فيلم سينمائي حقيقي تمر فيه آثار الإنسانية خلسة عبر قصة تبدو خالية منها

صحة الصور التي صورها "ستيفن سبيلبرغ"،الألم الذي لا يوصف الذي تحمله، الفظاظة العنيدة التي يطبعونها علينا، كل شيء يتم حتى تترك قائمة "شندلر" انطباعًا وتصبح جزءًا من الوعي الجماعي. لكن الذكاء الهائل والعميق للفيلم يجب ألا يكون تعليميًا أبدًا ، وألا يتلاعب بالمشاعر أو يسحب خيوطًا واضحة من خلال إحاطة نفسه بالحرفيين البارزين في جميع المناصب الرئيسية (الرائع ستيفن زيليان في السيناريو ، والرائع يانوش كامينسكي في التصوير الفوتوغرافي ، وولاء جون ويليامز للموسيقى ، وما إلى ذلك) يضمن إنتاج فيلم رصين ، خالية من الفائض ، حادة مثل النصل والتي تذهب إلى الأساسي ، دون التضحية بطموحاتها الفنية على مذبح الواقع التاريخي كل شيء هناك ، بدون فاحشة و بدون تغليف، هذه المرحلة من هذه المأساة المروعة تمر أمام كاميرا سبيلبرغ التي يبدو أن الموضوع يتجاوزها بطريقة عميقة حرفيًا.[53]

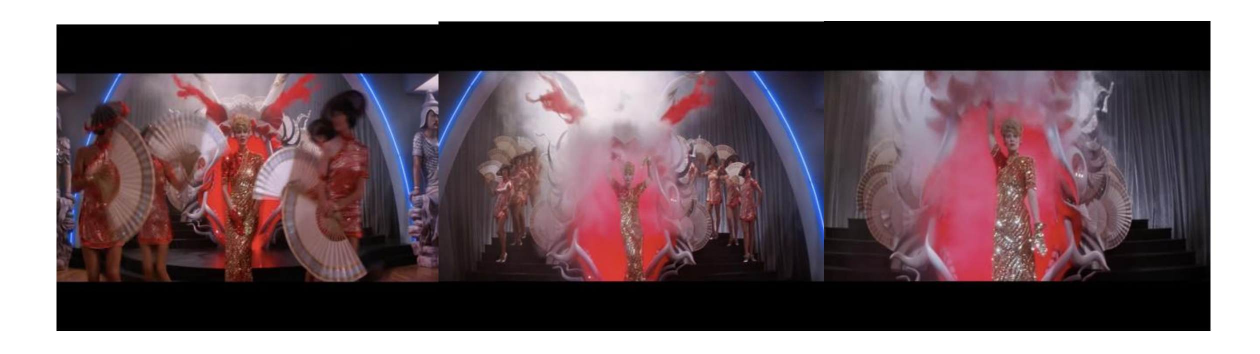
---

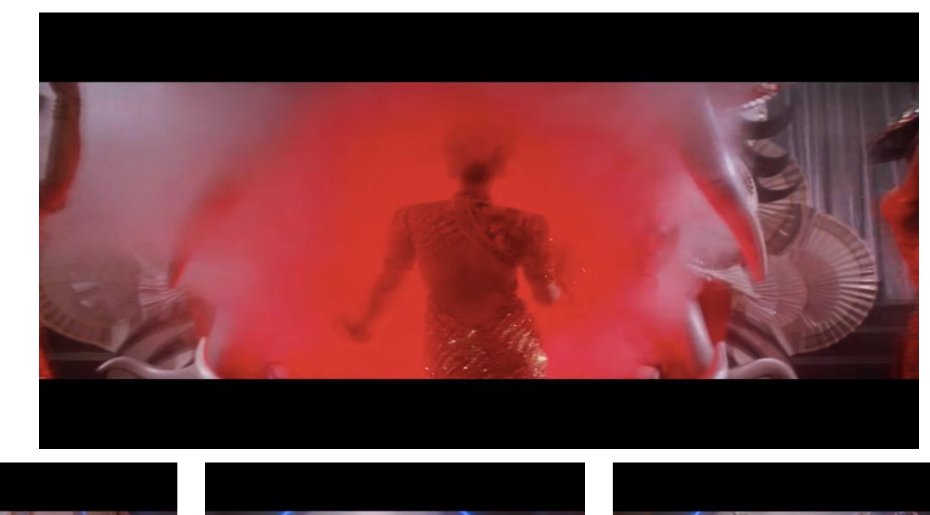
[53] جاك امون،تحليل الأفلام،ترجمة انطون حمصي،المؤسسة العامة للسينما،وزارة الثاقفة،سوريا،دمشق،1999،ص244

لأنه كان على الأرجح مدفوعة بمهمة تتجاوز الإطار الفني البسيط لأن هذا الموضوع كان مقصودًا له بالضرورة واحتضنه وجهاً لوجه،فقد صنع فيلمًا يحقق إنجازًا رائعًا ومؤثرًا وتحديًا مع طابع أصالة لا يتركه للحظة والتي توقفت عند تسلسل اللقطة على طريقة "سبيلبرغ" وعلى وجه الخصوص رغبته لإخفائها،وجعلها مرنة وديناميكية بما فيه الكفاية حتى لا ندركها ترجع هذه البراعة أيضًا إلى شخصيات بعيدة كل البعد عن أي مانوية ، لا بيضاء ولا سوداء ليست جيدة تمامًا ولا سيئة تمامًا ولكنها مليئة بالصفات ، شخصيات موجودة تمامًا أمام أعيننا ونفهم خياراتها والقضايا دون الموافقة عليها بالطبع،لا توجد حركة كاميرا معقدة على غرار "كوارون"، لا يوجد تحرير مفرط القطع لمايكل باي لتقطيع مشهد بشكل مصطنع يؤمن بقوة الصورة وذكاء مشاهدها، إنه لا يسعى أبدًا إلى المبالغة في الدلالة ولكنه يستخدم جميع الوسائل المتاحة له (التأطير والضوء والتحرير والتأثيرات المرئية وما إلى ذلك) لاستخلاص جميع مفاتيح الفهم اللازمة لهدفه الوحيد: نقل المشاعر Travelling compenser

لست بحاجة إلى معرفة ما هي لقطة التتبع المتوازنة لتشعر بالرهبة والإلحاح اللذين يمسكان برودي في لقطة الفك هذه لقطة تتبع مصغرةIndiana jones لم يشكو أحد من التناقضات العملية العديدة في المشهد الافتتاحي لفيلم

Indiana Jonesو Temple of Doom لقطة تسلسلية مصغرة أخرى







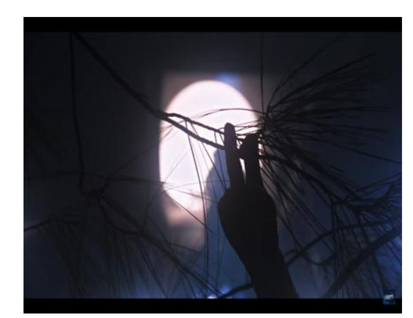
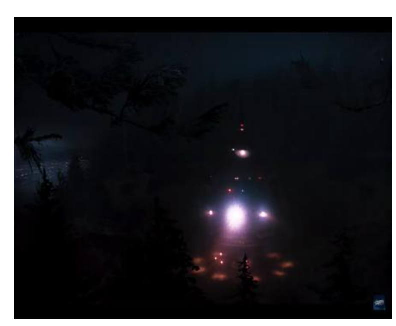


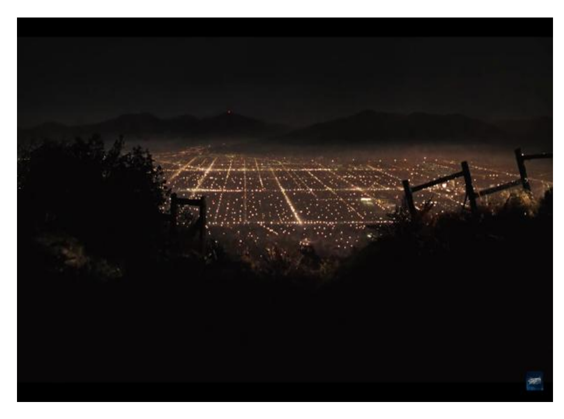
سينما سبيلبرغ تحمل كل شيء ، أعيننا وقلوبنا، فهو دائما ما يفتتح أفلامه بلقطة مشهدية سواءا كاميرا محمولة آو على مثل فيلم انديانا جونس و حديقة وفيلم ا ت الفضائين travelling حامل متحرك مثل trab

مثلا في فيلم "ا ت" فظهرت،إختار لقطة الافتتاح في الفيلم مختلفة عن باقي المخرجين الذين سبقوه، الذين كانت بداية أفلام هي وصول سفينة الفضاء، لكن اختلفت بدايته عنهم، حيث بدآ بلقطة علي السماء ليلا المملوءة بالنجوم التي تعطيك شعور السكينة، ثم ينتقل تدريجيا الى الغابة، تتحرك الكاميرا ببطء من اليمين إلى اليسار و مع نكتشف وجود سفينة الفضاء، لكن عبقريته يجعلك دائما تتساءل دون اعطائك تفاصيل،لكن بعدها يجعلك تفهم اين أنت و ما الذي يحدث، انهم فضائيين جائو لجمع نباتات الأرض، بعدها يجعلك تكتشف شكله بطريقة تجعلك مرتاحا باستعمال موسيقى مرافقة رائعة تجعلك اكثر تعلقا بالفيلم، بعدها

يجعلك تستكشف الغابة اكثر مثل اليوت الفضائي بكاميرا متحركة ببطء،لكن بعدها يبدآ الصراع و المطاردة التي تجعلك تضمن تعلقك بالفيلم.[54]

بعدها ينهي مرحلة تقديم الفيلم بلقطة تشبه لقطة البداية في التكوين اليوت يتجه نحو المدينة او بالاحري نحو الأضواء، انها نفس الأضواء التي جعلتها رجال الغابة يتجهون للمركبة، جعلت اليوت يتجه نحو المدينة.

إن "ستيفن سبيلبرغ" في كل مرة يخرج فيلم يحدث ثورة ليست فنية فقط بل أيضا انتاجيا و تجاريا و كل شي متعلق بالسينما، نستذكر هنا فيلم الثاني الفك المفترس الذي كان مزيجا بين الرعب و الإثارة و التشويق فنيا و كان كذلك تجاريا و تسويقيا.[55]

و في فيلمه "ا ت" طريقته الفنية في الإخراج جعلت المشاهد يتعلق و يحب لأول مرة الفضائيين و في في فيلم الفك المفترس جعل صناع السينما يغيرون طريقتهم في الإنتاج و

[54] علاء عبد العزيز،ما بعد الحداثة و السينما،منشورات وزارة الثقافة،دمشق،2010،ص455

[55] محمد الاحمد،السينما تجدد شبابها،المؤسسة العامة للسينما،دمشق،ط2،2012،ص158

التوزيع ليفسح المجال لسينما جديدة هي سينما الشباك، في فيلم قائمة "شيدلر" تعلم منه كيف نصنع فيلم كلاسيكية ناجحا فنيا، في "فيلم انقاذ الجندي ريان" تعلمنا منه كيف نكون واقعيين ليكون المخرج الأول في زمانه الذي تحدي فكرة الفيلم الهولودي للحرب، و جعله فيلما وقعيا برونق فني رائع و ليس فيلم هولوديا حول الحرب.[56]

[56] يونيفرسل-بيكشرز، http;//ar.wikipedia.org/wiki

الفصل الثالث:

دراسة تطبيقية حول المشهد التمهيدي لفيلم

إنقاذ الجندي ريان للمخرج "ستيفن سبيلبرغ"

* صورة الفيلم
* فريق العمل
* مقدمة عن المشهد التمهيدي و الاول
* تحليل المشهد الاول
* تحليل اللقطات

تحليل المشهد التمهيدي لفيلم

انقاذ الجندي ريان

لستيفن سبيلبرغ



صورة الفيلم

فريق العمل

ملخص الفيلم

مقدمة عن المشهد التمهيدي و الاول

تحليل المشهد الاول

تحليل اللقطات

ملاحظة تقديم المشهد لللجنة و تحليلها مباشر

عنوان الفيلم	انقاذ الجندي ريان
نوع الفيلم	حرب اكشن درامة
تصنيف خاص	فيلم ضد الحرب
السنة	1998
أصل	الولايات المتحدة
مدة	دقيقة169
السيناريو	روبرت رودات
توزيع	توم هانك

إدوارد بيرنز

مات ديمون

توم سايزمور

إنتاج إيان برايس

مارك جوردون

جاري ليفنسون

ستيفن سبيلبرغ

مدير التصوير يانوش كامين

الموسيقى جون ويليامز

المونتاج و التركيب مايكل كان

استوديوهات التصوير

امبلين انترتينمنت للانتاج

حلم أعمال للإنتاج

مارك جوردون للإنتاج

شركة ميوتيال فيلم

بارامونت للانتاج

الشخصيات الرئيسية

توم هانكس: النقيب جون ميلر

توم سيزمور: العريف أول (خبير تقني/بازوكا) مايكل هورفاث

إدوارد بيرنز: جندي أول (رشاش ثقيل) ريتشارد رايبن

آدم جولدبيرغ: مجند (بندقية خفيفة) ستانلي ميليش

جيرمي دافيس: تقني (مترجم ورسام خرائط) تيموثي آبم

باري بيبر: مجند (قناص) دانيال جاكسون

فين ديزيل: مجند (بندقية خفيفة) أدريان كابارزو

جيوفاني ريبيسي: تقني (طبيب) إيروين وايد

مات ديمون: جندي أول (مظلي) جيمس فرانسس رايان

جوائز الفيلم

الجوائز

فاز الفيلم بالعديد من الجوائز السينمائية

رشح الفيلم لاحقا لإحدى عشرة جائزة اوسكار ربح منها

أفضل صناعة سينمائية

أفضل مؤثرات صوتية

أفضل صوت

أفضل تحرير

أفضل إخراج

ربح الفيلم أيضا جائزة الغولدن غلوب

أفضل تصوير

أفضل قصة

أفضل إخراج

جائزة الغرامي: لأفضل موسيقى تصويرية

جائزة «ساتورن» لأفضل فيلم اكشن

جائزة غولدين لاوريل

جائزة BAFTA : للتأثيرات السينمائية وللصوت

جائزة DGA

ملخص الفيلم

بينما يهبط الحلفاء على شاطئ أوماها ، يجب على ميلر قيادة فرقته خلف خطوط العدو في مهمة خطيرة بشكل خاص وهي العثور على الجندي جيمس رايان وإعادته وإنقاذه بسبب وفاة إخوته الثلاثة في غضون ثلاثة أيام، مع تقدم الفرقة عبر أراضي العدو ، تساءل رجال ميلر عما إذا كان من الضروري حقًا المخاطرة بحياة ثمانية رجال لإنقاذ واحد، فيبدآ الصراع بين الشخصيات و كذلك الصراع مع العدو، ليقرر في الأخير الكابتن ريان تنفيذ المهمة و التضحية بحياته من اجل الجندي ريان.

تبدأ القصة في 6 من يونيو عام 1944 خلال الحرب العالمية الثانية، و انزال "نورماندي" على شواطئ "أوماها" حيث يقوم الكابتن جون ميلر (توم هانكس) و رجاله بالهبوط على الشاطئ، و تحتدم المعركة و التي تكون أشبه بمذبحة للجنود الامريكيين و لا ينجون إلا أولئك الذين يحتمون خلف الكثبان الرملية، الا انهم ينجحون في النهاية بالسيطرة على الشاطئ بعد خسائر مروعه لحقت بقواتهم.

ثم تنتقل الأحداث الى ام توفي ثلاثة من ابنائها في المعارك الدائرة واحد على أرض غينيا الجديدة و الثاني على شاطئ أوماها و الأخير على شاطئ يوتا، و لا يزال الرابع مشاركا في الحرب فيقرر الجيش الأمريكي تنظيم مهمة بحث و إنقاذ للعثور على آخر الإخوة الأربعة و الذى يدعى "جيمس إيف رايان (مات دايمون)، و الموجود خلف خطوط العدو في اليوم السابق للإنزال مع القوات المحمولة جواً لينطلق فريق على رأسه الكابتن ميلر (توم هانكس)، برفقة مجموعة صغيرة من النخبة مكونة من ثمانية رجال بحثا عنه و خلال تلك الرحلة كان الجنود الذين يرافقونه يعبرون عن استيائهم من تلك المهمة خاصة بعد المصاعب التي واجهوها و يتم لاحقا و عن طريق الصدفة العثور على (رايان) الذى كان مسئولا مع رفاقه عن مراقبة و حماية جسر استراتيجي و يخبره ميلر أنه فقد إخوته الثلاثة و أنه يجب عليه العودة إلى المنزل و لكن "رايان" يرفض لأنه لا يريد التخلي عن أصدقائه الذين يدافعون عن هذا الجسر، فيقرر "ميلر" البقاء مع ""رايان" و انتظار التعزيزات الأمريكية و يقوم بتحصين المدينة التي سيواجهون الالمان فيها.

فيبدآ الهجوم الألماني و احتدمت المعركة و في اللحظة الأخيرة و بينما كان رجال "ميلر" يتراجعون و يبدء الألمان في عبور الجسر بدباباتهم تدخلت طائرات الحلفاء لتجبرهم على الفرار و من بين الرجال الثمانية الذين ذهبوا بحثًا عن رايان" تمكن اثنان فقط من النجاة ليعود إلى وطنه و يحاول أن يعيش بشكل أفضل لتكريم تضحيات أولئك الرجال الذين ماتوا لإنقاذه.

ملخص المشهد الأول:

يصل الجندي ريان مع عائلته الي مقبرة الجنود الأمريكيين و الفرنسيين في فرنسا لإحياء ذكري موتهم مصحوب بعائلته.

تحليل المشهد الأول:

يبدآ الفيلم بلقطة عامة تظهر رجل كبير في السن يمشي في مقدمة بخطوات ثقيلة جدا و خلفه عائلة من غير جيله، أراد سبيلبرغ ان يظهر لنا عجز الرجل آمام تقدمه في السن، لكن بعدها تقترب الكاميرا من هذا الرجل، لنكتشف علامات الحزن علي وجهه، ليواصل التقدم داخل مقبرة لجنود من فرنسا و أمريكا حيث عبر عنها المخرج بلقطة للعلم الفرنسي و الأمريكي، منذ بداية المشهد الكاميرا دائما متحركة، ثم تصبح الكاميرا بلقطة متوسطة في نفس مستوي الرجل تتحرك معه و هو يكتشف المقبرة و العدد الكبير للموتى، ثم تبدآ الكاميرا الصعود في اعلى مستوى من الرجل لنكتشف القبور المرتبة متتالية، حيث أراد المخرج ان يظهر لنا ضعف الرجل و عجزه آمام المشهد، يختم المخرج المشهد بلقطة متحرك للرجل و هو يجلس جاذيا علي ركبته امام احد القبور و خلفه العائلة التي تواسيه، ثم تبدآ تتقرب حتي تصبح لقطة قريبة جدا علي عينيه و الدموع تغمر وجهه انه الجندي ريان، أراد المخرج في هذا المشهد يظهر لنا الحزن و الفاجئة لدي الجندي ريان، و حساسية هذا المكان بالنسبة له، عن طريق كاميرا متحركة دائما كناية عن استمرار الحياة، لكن كانت الكميرا ثابتة في لقطتين

علي شواهد القبور للسببين السبب الأول هو ثبات المعلومة و النهاية بالنسبة للجنود و الثانية تحضير المشاهد لنفس اللقطة لكن في زمن ماضي و هو الحواجز النازية في

الشاطئ الذي تشبه شواهد القبور انه التوازي في الإخراج و الإتقان لا شيء مجاني عند سبيلبرغ



مقدمة عن المشهد التمهيدي و الاول

رغم ان الفيلم يبدآ بالجد الذي كان يكتنف الجندي ريان و هو يزور مقابر ضحايا معركة شاطئ نورماندي مع أبنائه و أحفاده فان الجزء الأساسي من الفيلم يحدث في الأساس في السادس يونيو 1944 بشاطئ اوماها، بعودة الجندي ريان الي اسرته لأنه ابنها الوحيد من الأربعة الباقي علي قيد ألحياة والمشكل انه هبط بالمضلة خلف خطوط العدو (الجيش الألماني)، و من اجل العثور عليه فان الامر يتطلب تعريض افراد كتيبة الكابتن ميللر للخطر فهل يستحق الامر ذلك ان هذا هو الصراع الذي تعيشه الشخصية الرئيسية الكابتن ميللر(توم هانكس)، و في النهاية يختار التضحية بحياته لإنقاذ الجندي ريان (مات دايمون)، و مشهد انزال القوات الامريكية علي الشاطئ(المعروف باسم اليوم د) يستغرق 25 دقيقة و الهدف منه هو ان يضع المتفرج علي الشاطئ ليشعر بالخطر، و العنف، و

الموت الذي عاش العديد من الجنود الأمريكيين، حيث قام المخرج باستخدام تقنيات سينما الحقيقة، و الكاميرا المحمولة علي اليد، و العديد من اللقطات المقربة لإبراز مشاعر من خوف ور تردد ...الخ، و التحول من وجهة نظر الجنود الأمريكيين الي القوات المدفعية الألمانية، ثم العودة الي وجهة النظر الأمريكية فان سبيلبرغ يأخذننا الي شاطئ نورماندي في هذا اليوم المصيري كآننا جنود نعيش اللحظة و المشهد يتطور بالشكل التالي.

في قوارب الانزال

في الماء

علي حافة الشاطئ

الحركة علي الشاطئ

الوصول الي الحدود التي تحيطها الاسلاك الشائكة

جمع الأسلحة

التقدم الى الدشمة و الاستيلاء علي المدافع

الاستيلاء علي الشاطئ و توقف اطلاق النار

ان ما يهم سبيلبرغ في هذا المشهد هو ان يعطينا إحساسا بأننا كنا هناك في هذه الفوضى الشاملة و دون ان يجعلنا نفهم ما يحدث، فالمشهد مؤثر في وضوحه و في تجسيده للفوضى الممزوجة بالقتل و الألم و هو يصورها ببراعة و مهارة في صناعة الفيلم.

تحليل المشهد الافتتاحي مشهد شاطئ اوماها

نبذة عن المشهد:

يعتبر هذا الفيلم هو أحد أكثر أفلام الحرب شعبيةً لدى الناس، حيث يجمع بين عناصر الترفيه القوية وعدد من اللحظات العنيفة والعميقة والنتيجة هي تحفة فنية بامتياز يعتبر مشهد الافتتاح من افضل مشاهد السينما خاصة الأفلام الحربية.

بدا تصوير الفيلم في 27 يونيو 1997، واستمر لمدة شهرين، أراد سبيلبرغ نسخة طبق الأصل تقريبًا من طبيعة شاطئ أوماها للتصوير في الفيلم، بما في ذلك الرمال ومكان مماثل للمكان التي تمركزت به القوات الألمانية في شاطئ بالينيسكر، وكوراكلو ستراند، وبالينيسكر، وشرق كوراكلو، ومقاطعة ويكسفورد، أيرلندا. كلف إنتاج التسلسل الذي صوّر عمليات الإنزال على شاطئ أوماها 12 مليون دولار أمريكي وتم الاستعانة بما يصل إلى 1500 شخص للتصوير، بعضهم كانوا أعضاء في قوات الدفاع الاحتياطية الأيرلندية، تم الاستعانة بمجموعات إعادة تمثيل محلية مثل مجموعة المعركة الثانية وتم تصويرهم كإضافات لتأدية دور الجنود الألمان، بالإضافة إلى ذلك، تم استخدام ما بين عشرين إلى ثلاثين مبتورًا فعليًا لتصوير الجنود الأمريكيين المشوهين أثناء الإنزال. لم يصور سبيلبرغ التسلسل لأنه أراد ردود فعل عفوية، قال سبيلبرغ: «العمل يلهمني فيما يتعلق بمكان وضع الكاميرا».

تكلم هانكس مع روجر إيبرت وقال أنه على الرغم من إدراكه أنه فيلم، إلا أن التجربة ما زالت تؤثر عليه بشدة، حيث قال: في اليوم الأول للتصوير، كنت في الجزء الخلفي من مركبة الهبوط، نزلنا ذلك المنحدر ورأيت الصفوف الأولى من الرجال ينفجرون إلى أجزاء صغيرة. كنت أعرف في رأسي بالطبع أنها مؤثرات، لكنني غير مستعد للمسها

استعمل فيه 40 برميل من الدم المزي، شارك أكثر من ألف شخص في تصويره

وقد درس المخرج (ستيفن سبيلبرغ) الصور التي التقطها مصور الحرب الشهير (روبرت كابا) من غزو نورماندي وأعاد إنتاجها لأجل الفيلم مما منح المخرج إحساساً بالواقع نقله لعمله.

تحليل المشهد

تحليل المشهد االتمهيدي

شكل اخراج المشهد

يتميز هذا المشهد الواقعية في تصوير الاحداث و الواقعية في تصميم المعارك، الواقعية في تجسيد شعور الجنود، من اول رسائل المخرج الظاهرة في المشهد الأول قبل مشهد الانزال العسكري في الشاطئ تكن في لقطته الأولى التي تظهر مقابر الجنود الكثر و بنفس طريقة تصوير شواهد المقابر الكثيرة سيوازي المخرج نفس اللقطة بالحواجز الشائكة، في رمزية الربط المباشر بين النتيجة و السبب الموت وسبب الموت الرئيسي التي كان الشاطئ اخر مكان لمعظم الجنود.

التحليل:

في هذا المشهد استعمل مدير التصوير و سبيلبرغ فيلتر في الكاميرا يجعل كل الألوان باهتة الي لون أساسي و في هذا الفيلم و المشهد لون الأحمر لون الدماء.

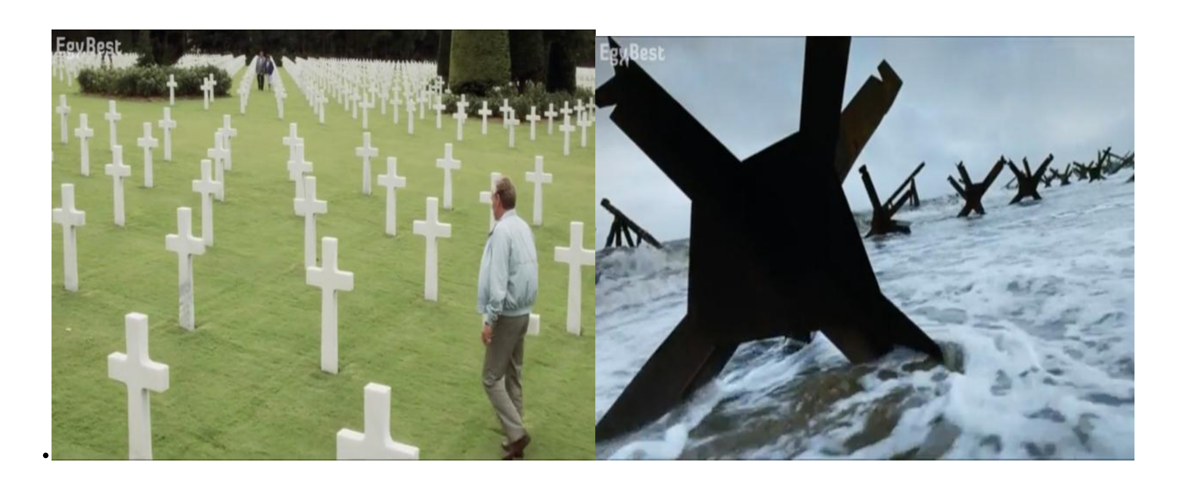
يبدآ الفيلم بمشهد لانزال القوات الامريكية في شاطئ اوماها بفرنسا الذي تسيطر عليه القوات الألمانية.

<u>يتميز المشهد بالواقعية الكاملة</u>

واقعية في تصوير الاحداث و واقعية تصميم المعارك، و واقعية إيصال شعور الجنود الأمريكيين من خوف و قلق.....الخ

و من بين رسائل المخرج

اظهار العدد الكبير لضحايا الحرب في شكل لقطة المقابر المملوءة بالموتى مع رمزية الحواجز التي كانت في الشواطئ بشكل موازي، الربط المباشر بين السبب و النتيجة



.

الانتقال الي الجنود و التقرب منهم و مشاهدة حالتهم النفسية و تعابير الرعب و الخوف.

و الصراع الداخلي النفسي للجنود في محاولة التغلب علي الخوف.





طريقة تصوير المخرج ستيفن سبيلبرغ الفريدة التي تجعل المشاهد يعيش شعور الجنود بالخوف و يجعله يحس بوجوده داخل المعركة.



تميز سبيلبرغ في تحديد الزمن المتميز و تحكمه في لحظة السرد

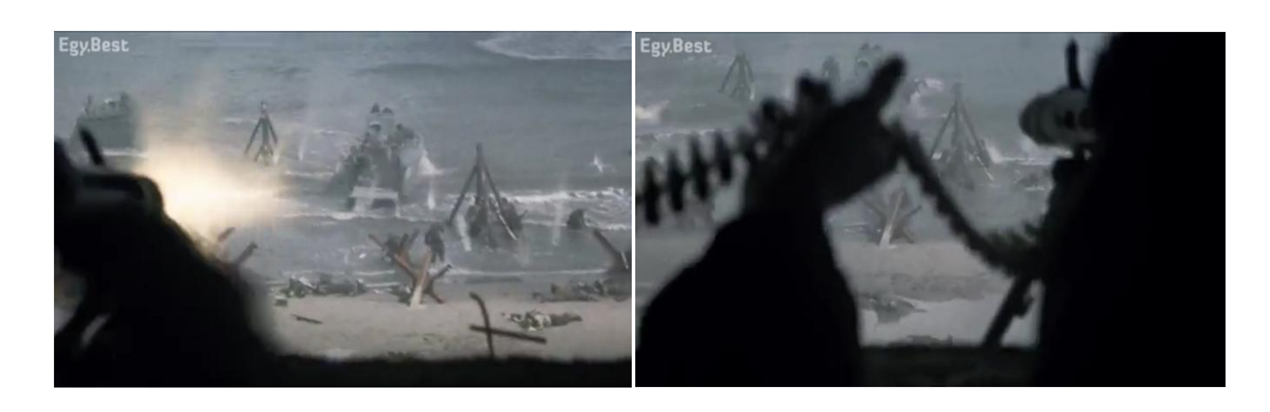
عندما يجعلك المخرج تحس بخوف الجنود و معرفتهم بالمأساة التي تنتظرهم ، بعدها مباشرة دون إعطاء المشاهد متنفسا فينتقل لإطلاق وابل الرصاص الدقيق على الجنود الأمريكيين ليتسبب في موتهم واحدا تلو الاخر.

وهذا ما يجعل المشاهد يعيش حالة الجنود الذين جنون دون ارادتهم و دون تدريبهم و تحضيرهم للحرب مما يجعلهم صيدا سهلا للألمان.

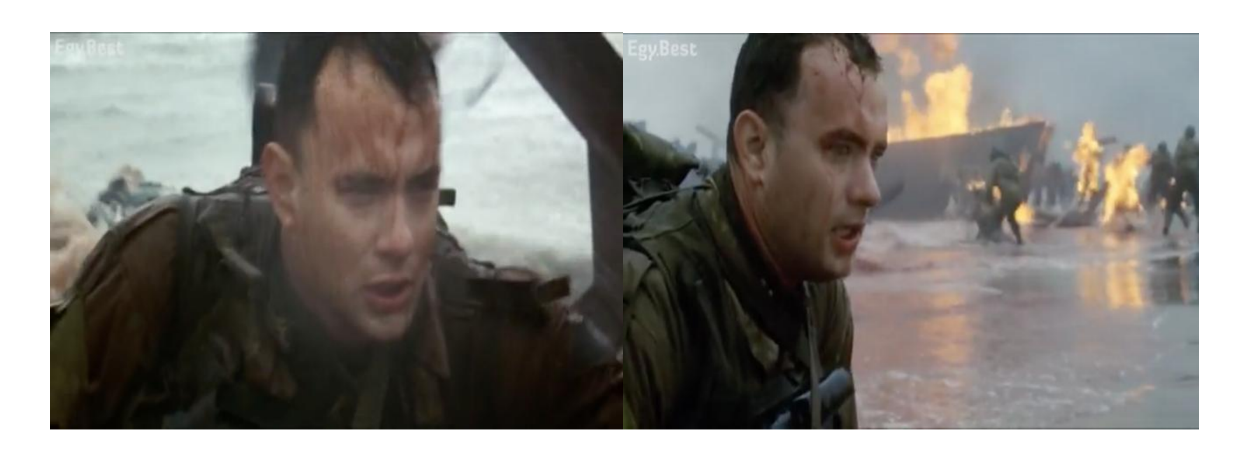
رغم تصوير سبيلبرغ لبعض اللقطات بنفسه، لكن طريقة مدير التصوير يانوش ياموسكي تجعلك تحس بانك جندي داخل المعركة.

استعمل ياموسكي لقطة تتبع موازية travelling latérale لاكتشاف حيثيات المكان بعدها تتحرر الكاميرا كانها جندي يتخبط في اتجاهات عشوائية تارة فوق الماء و تارة تحت الماء مع عدم الثبات دائما الكاميرا،للإيحاء بالاختباء من الرصاص بهدف الوصول للشاطئ.

ثم ينتقل المخرج ستيفن سبيلبرغ ليبين و يظهر المعركة من الجانب الألماني الذي يسيطر علي المكان حيث ظهر المخرج في اظهار سهولة الالمان في اصطياد الجنود الأمريكيين و قتلهم بطريقة تصوير فريدة عن طريق ثبات الكاميرا و نحن نشاهد الرصاص يصيب الأمريكيين.



ثم ينتقل المخرج بالكاميرا الغير الثابتة باتجاه القائد مولر من لقطة عامة تظهر المعركة و مولر يحاول الوصول للشاطئ الي لقطة صديرية قريبة تجعلنا نتاكد و نشاهد ملامح الخوف و الدهشة علي وجهه.



مباشرة بعد المشهد الاول، ينتقل المخرج من لقطة مكبرة علي اعين الجندي ريان و دموع تغمر عينه، في عودة منه الي الماضي و اسباب موت جنود، تكون الكاميرا ثابتة تعطيك الوقت لتتامل ,فشاهد لقطة لخواجز الجيش الالماني التي تترتب مثل شواهد المقبرة، و المياه صافية في تتقدم و تتراجع لنكتشف صفاء الرمال, الصوت كان مباشر لصوت الامواج



ثم ينتقل المخرج الي لقطة متوسطة لقوارب الجنود الامريكيين و هي تصارع الامواج العاتية، هنا نشاهد عدم ثبات الكاميرا، لان المخرج بدأ التمهيد لزيادة التوتر نفسيا مع صوت الموج و هو يصطدم بالقوارب، في هذه اللحظة اراد المخرج تبان الصمت و الجماد لدي الجنود، ليبدأ بتفسير هذا الجماد.

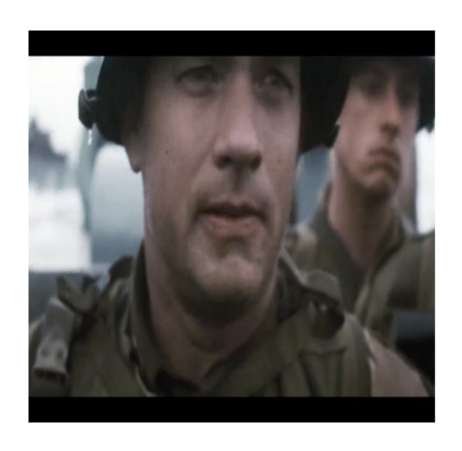


حيث يستعمل لقطة مركبة مع تحرك دائم للكاميرا، حيث يبدأ بلقطة ليد "الكابتن ميللر" و هي ترتجف ثم تمسك قنينة الماء لتتحرك الكاميرا إلى الأعلى بانوراميكية لنكتشف وجه الكابتن

gros plan. مييلر في لقطة مقرية

ثم تبدأ الكاميرا في الرجوع للخلف بداية نظرة "الكابتن ميللر" المندهشة و الخائفة حيث نبدأ في اكتشاف الجنود في حالة ترقب و خوف و قياء.





لينتقل بعدها في لقطات مقربة جدا للجنود حيث نشاهد الخوف و الترقب علي وجوههم بشكل مركز بعد ان اخذوا النصائح من القائد "ميللر"، و قرب وصوله للشاطئ.

الكاميرا دائما متحركة من جندي الي اخر، البعض يدعو و البعض خائف و البعض حائر فمعظم الجنود لم يتم تدريبهم و تحضيرهم للحرب مما سيؤدي الي هلاكهم.





دون ان يترك لك المخرج الوقت للتعاطف او التقرب من المشهد، يبدأ الرصاص و اصطياد الجنود الامريكيين مباشرة بعد صفارة الوصول في الصوت،استعمل صوت الرصاص و صوت اختراق الرصاص للخودات و القوارب، لا صوت يعلو علي صوت الرصاص، هنا اراد المخرج ان يظهر لنا سهولة قتل الجنود الامريكيين، حيث لا نفهم مصدر الرصاص.



بعده مباشرة ينتقل ليرينا المعركة من الجانب الالماني في لقطة رائعة، بكاميرا شبه ثابتة لرشاش في يسار اللكادر و في اليمين نشاهد الجنود الامريكين يسقطون الواحد تلو الأخر حيث اراد المخرج ان يرينا سهولة المعركة للألمان و كم هي جحيم للجنود الامريكيين.



ما فيما يخص الصوت اراد المخرج ان نعيش المعركة مثل الجنود فلا صوت يعلو فوق صوت الرصاص و فقط،بعدها و بكاميرا دائما متحركة نشاهد الجنود يرمون انفسهم من القوارب داخل الماء، محاولين النجاة

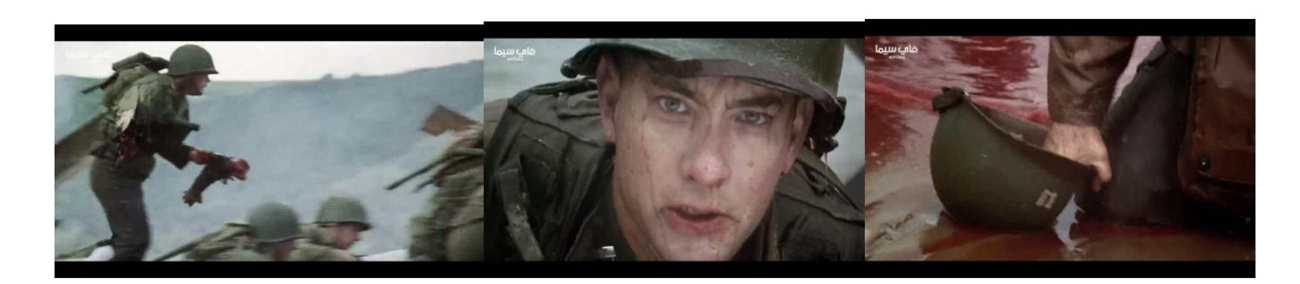
هنا استعمل المخرج "ستيفن سبيلبرغ" لقطات تجعلك تعيش المعركة و كأنها جندي مثلهم، في لقطة التصوير تحت الماء للجنود محاولين التنفس و الصعود و اسلحتهم تسقط في الماء، بصمت اقل نسمع فقط صوت تنفس الجنود لكن اراد دائما ان يجعلنا نحس بمعاناتهم فحتى

تحت الماء، نشاهد الرصاص يصيبهم و الدماء و أرجلهم تتخبط دائما في الماء، ثم تصعد الكاميرا إلى اعلى مستوي سطح الماء، كأنها جندي يحاول التنفس و النجاة, ثم تعود مجددا، الي داخل الماء و الخروج مجددا، لنشاهد جندي يساعد أخر من اجل الخروج من الماء، مع عودة صوت الرصاص و الموت،لكن حتى بعد وصولهم للشاطئ و بمنسوب مياه عند القدميين، لم يتوقف الرصاص و الدم و الموت، انها الجحيم



في هذا المشهد الكاميرا كانت جندي تائه خائف في وسط المعركة يشاهد الجنود يقتلون بسهولة و الحواجز في كل مكان، ثم يعود مجددا للجانب الالماني الذي سيطلق الرصاص في ثبات و يقتل الامريكيين بكل سهولة و دون عناء.

ثم يعود الي الشاطئ للجانب الامريكي و في لقطة عامة للجنود و هم يحاولون اجتياز الحواجز، و اعليهم مقتول مرمي على شاطئ، هنا نري الحواجز بشكل واضح معيقة الجندي، انها السبب و النتيجة، بكاميرا متحركة دائما و صوت صاخب للرصاص و القنابل, لا شيء يصور مجانا.



طريقة المخرج "ستيفن سبيلبرغ"في إخراج هذا المشهد مبنية علي هدف اظهار الخوف و الموت و الخراب و العجز و غيرها من الاحاسيس التي عاشها الجنود، فالمخرج أراد إيصال

هذه الاحاسيس،تواصل الكاميرا المتحركة دائما مثل الجندي بلقطات مختلفة من عامة و قريبة للجنود المصابين و الموتى و أشلاء أجسادهم و الدماء الكثيرة وسط الحواجز التي كانت موجودة و الذي كانت اول لقطة في المشهد بهدوء و صوت الماء الهادئ .

بعد أن يجتمع الكابتن ميلر (توم هانكس) بالجنود و القائد هوفر،اختار "سبيلبرغ" الثبات الجزئي للكاميرا و هي تصور القائد ميلر و معه الجنود آمام الحاجز،يبحثون في كيفية الخروج من المكان.

ثم يعود المخرج الي الجانب الألماني و هو يطلق الرصاص علي الجنود الامريكيين و يواصل قتلهم، اختيار عدم اظهار الجنود الألمان بسبب تأكيده علي معاناة الجنود الامريكيين فقط بعكس الالمان الذين يطلقون الرصاص فقط،إلى غاية الدقيقة 13 و هي وصول "الكابتن ميلر" إلى التل، لم يظهر المخرج أي من الجنود الامريكيين يطلق النار.





عند التل يبدآ الهدوء و تبدآ أصوات الرصاص تقل و الحوار بين الجنود يزداد و يبدآ الجنود الامريكين في التحضير لإطلاق النار علي الألمان حيث نبدأ نشاهد لأول مرة الامريكيين







يحضرون أسلحتهم،عند الدقيقة 17 و نصف،هنا يبدآ المخرج في تصوير كيفية خروج الجنود و شجاعتهم و معانتهم في التغلب على الخوف و بداية اطلاقهم النار فهم ليسو

ضحايا فقط رغم قلة عددهم،و في نفس الوقت ذكاء المخرج في تقديم كتيبة الكابتن ميلر و الذين هم ابطال الفيلم(الرقيب هورفت،كابارزو و رابيين و دانيال جاكسون)،حتى الدقيقة 22 نشاهد اول جندي آلماني في لقطة متوسطة.

حرك الكاميرا و ثباتها يجعلك تعرف حالة الجنود الامريكيين فعكس الموقف بطريقة رائعة، حيث اصبح الجنود الامريكيين هم من يطلقون النار و يقتلون الألمان الذين بدءوا في لاستسلام، حيث بدآ المخرج في استعمال لقطات مقربة اكثر ثبوتا، مع استعمال اقل لصوت الرصاص، كناية علي تقدم الامريكيين لفتح الطريق و الممر، لكن يمرر دائما رسائل جانبه مثل قتل الجنود الفرسيين الذين كانوا اسري، بسبب غضب الجنود الامريكيين و عدم معرفتهم للغة، فلقطة تعبر بشاعة الحرب و كثرة ضحاياها حتى و ان كانوا أصدقاء



بعد انتهاء القتال و الهدوء اللحظي ينهي المشهد مثلما بدآه، بلقطات مقربة على اعضاء كتيبة الكابتن ميلر، و الدهشة و الحزن و عدم تصديقهم لما عاشوه، وقبل الختام النهائي للمشهد يستعمل المخرج نفس اللقطة و نفس المشاعر العكسية للقائد ميلر، لقطة علي يده و هي ترتجف و تحمل قنينة الماء، يشرب القائد المائد الماء، ثم تقترب الكاميرا بهدوء منه حتي تصبح لقطة مقربة جدا له، تحت عبارة يا له من مشهد.





في الأخير يختم المحرج بلقطات للمشهد المروع للشاطئ و الجنود المقتولين و الماء الذي اصبح أحمر بالدم، لتكون اخر لقطة كاميرا متحركة من السماء بلقطة عامة للشاطئ و تقترب يبطآ من جندي مقتول لتتوقف الكاميرا بلقطة قريبة جدا علي حقيبة ظهره مكتوب عليه، اسم ريان س ، و هو الاسم الذي سيكون في المشهد الثاني تكون القطات مصحوبة بموسيقي خافتة حزينة.







خاتمة

خاتمة

و في الأخير من خلال بحثنا هذا استنتجنا أن السينما و الإخراج بشكل خاص يؤثر على الرأي العام من خلال الموضوع الذي يطرحه وإن واحدة من جماليات السينما هي هذا التأثير نظرا للدور الذي يؤديه و خطورته في توجيه أفكار الناس و سلوكهم،و ربما التأثير في قيمهم الاجتماعية و الأخلاقية،و لعل الناحية الجمالية هي أولى اهتمامات صانع الفيلم حيث تصبح السينما لذى المشاهد ميدان سحر تتحد فيه العوامل السيكولوجية و البيئية لخلق أفق مفتوح الدهشة و الإيحاء،وبالتأكيد فإن تلقي المشاهد و كيفية إدراكه للسمات الجمالية،يجب أن تكون معروفة لدى صانع الفيلم السينمائي.

و تعتبر السينما إحدى الوسائل الاتصالية الجماهيرية المتميزة بالنشاط و الحيوية،و التي تستخدم في الترفيه و نشر المعلومات و الرسائل الاعلامية المختلفة،فهي وسيلة اتصالية ذات جوانب جمالية تجمع بين الحركة و الصورة و المؤثرات الصوتية في أن واحد،مما يجعل حواس الشخص و عقله عرضة للإثارة إلى درجة التأثير في اتجاهاته و من ثم اندماجه و معايشته لها،و من هنا نقول أن فقد اصبحت اللقطات السينمائية تؤثر تأثيرا بالغا في المشاهد نظرا لاستخدامها و اعتمادها الأساسي على لغة الصورة بما تحمله من مصداقية عالية لأن الصورة أساس الإقناع و الإقتناع.

و يتضح مما ذلك أهمية الشكل الإخراجي لدى الجمهور و تأثيره على المضمون المقدم، وهذا ما يلقى أعباء كثيرة و هامة على عنصر الإخراج السينمائي بصفة عامة،و تستمد أهمية دراسة العلاقة بين الإخراج السينمائي و المضامين التي تقدم و تحظى بدرجة عالية من الاستخدام لدى الجمهور المشاهدين من الشباب باعتبار فن الإخراج مادة معقدة من حيث أنها ترتبط بعدد ضخم من المعارف و العلوم المختلفة مرتبطة بالتصوير و الاضاءة .

قائمة المصادر

و

المراجع

1-لأمير العمري (18-10-2014)،"ماهية السينما؟"،aljazeera،اطلع عليه بتاريخ 01-05-2023.

2- مرسي أحمد كامل،وهبة،مجدي،معجم الفن السينمائي،وزارة الثقافة و الإعلام،الهيئة المصرية العامة للكتاب،1973،ص196-197.

3-عكاشة ثروت،موسوعة تاريخ الفن،(الفن المصري) الجزء1،دار المعارف بمصر ،القاهرة-1973، ص64-65.

4-حسناء محمد،2020،"تطور السينما و البداية الحقيقة لصناعتها"،موقع تسعةts3a.com،اطلع عليه بتاريخ 01-05-2023 .

5-رياض عصمت،روبيرلافون جرامون،السينما المعصرة،التصنيف الموسيقى والسينما و المسرح،المجلد الأول ص538 .

6-حسام حلوة،28-05-2004،"محطات من تاريخ مفهوم المخرج السينمائي"،موقع صحيفة الشرق الأوسط،العدد9313 اطلع عليه بتاريخ 01-05-2023.

7-ميتري،جان،علم النفس و علم جمال السينما،القسم الأول،ترجمة عبد الله عويشق،منشورات وزارة الثقافة،المؤسسة العامة للسينما،دمشق،2000،ص176-177.

8-بحث التخرج في شعبة الفلسفة الفن و الجماليات،للباحث عبد الرحيم الشافعي،تحت عنوان"نظرية الاخراج السينمائي بين التقنية و الإبداع ص10،كلية الاداب و العلوم الانسانية-جامعة الحسن الثاني.

9-يولا عثمان،2021،"نشأة السينما و تطورها"،موقع blogepoch،اطلع عليه 14-04-2023.

10- لويدي جانتيني،فهم السينما،ترجمة،جعفرعلي،بغداد،دار الرشيد للنشر ،ص422.

11- عزالدين الوافي،جماليات الرؤية الاخراجية في الفيلم السينمائي،مجلة الفوانيس السينمائية،المغرب،14-04-2023 www.maghreess.com

12- A-Nadro,Dudley,theories of the big film,by:Georges fouad,MR:hashem Al-nahhas,egypet,egyptin general book organization,1987

13- تامر،رعد عبد لجبار،نظريات و مناهج الفيلم،(سلسلة دراسات في الأداب)،دار النشر و التوزيع ورد عمان،الأردن،2016.

14- الصراف،أمل حليم،ملخص الجماليات،نشر و توزيع مكتبة المجتمع العربي،الأردن،2006.

15- مرسي,احمد كامل. وهبة,مجدي, معجم الفن السينمائي 1973 ص196-197 .

16- نيكولاس تي بروفيس،أساسيات الإخراج السينمائي،ترجمة:أحمد يوسف،المركز القومي للترجمة،القاهرة،2014،ص85.

17- ويكيبيديا spencer,D A 1973.the focal dictionary 2 phographic technologies

18- عبد ربه،رائد محمد،عكاشة محمد صالح،مبادئ الإخراج،دار الجنادرية للنشر و التوزيع،2009.

19- سلطان محمد صاحب،وسائل الاعلام و الاتصال،دراسة في نشأة و تطور.ط1،دار النشر و التوزيع،2012.

20- حسين سمير محمد،بحوث الاعلام،دراسات في مناهج البحث العلمي،القاهرة،عالم الكتب،2004.

21- أبو شيخة،ياسمين نزيهة،عدلي محمد عبد الهادي،دراسات في علم الجمال.ط1،عمان،مكتبة المجمع العربي للنشر،2009.

22- التركي فتيحة،الانتاج المشترك أداة للنهوض بالصناعة السينمائية في المنظمة العربية للتربية و الثقافة و العلوم،تونس،الصناعات الاعلامية و الاتصالية في الوطن العربي،1993.

23- يوسف عقيل مهدي،جاذبي الصورة،دراسات في جماليات السينما،بيروت،دار الكتاب الجديد المتحدة،2001.

24- مهنا محمد ناصر ،مدخل الى الاعلام و تكنولوجيا الاتصال في عالم متغير ،ط2،الاسكندرية،مركز الاسكندرية للكتاب،2007.

25- روبير لافون،السينما المعاصرة،قضايا الساعة،ترجمة موسى بدوي،مطابع الأهرام التجارية،القاهرة،1977،ص38-40.

26- سيرجي إيزنشتاين،الاحساس السينمائي،ترجمة سهيل جبر،دار الفارابي،بيروت،1975.

27- مايكل رابيجر ،الإخراج السينمائي(تقنيات و جماليالت)،ترجمة أجمد يوسف،ط1،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،2013.

28- Gaston BACHELARD, La Dialectique de la duree,Ancienne Librairie,Furme Boivin, Paris 1932.

29- جاستون باشلار ،جماليات الصورة،ترجمة غادة الإمام،ط1،التنوير للطباعة و النشر و التوزيع،بيروت،لبنان،1983.

30- مارسيل مارتن،اللغة السينمائية،ترجمة سعد مكاوي،المؤسسة المصرية للتأليف و النشر،1964.

31- أرثرنايت،قصة السينما في العالم،ترجمة سعد الدين توفيق،الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر ،ط1991،1،ص20.

32- باتريشا أوفرهايدي،الفيلم الوثائقي مقدمة قصيرة جدا،ترجمة شيماء طه الريدي،مراجعة هاني فتحي سليمان،مؤسسة هنداوي للتعليم و الثقافة،القاهرة،مصر ، ط1،2012،ص25.

33- وجدي صالح،السينما الإفريقية ظاهرة جمالية،ترجمة عادل محمد عثمان،مجلة التواصل،الدار البيضاء،عدد1985،23،ص34.

34- ايان روبرتس،السينما التعبيرية الألمانية،عالم الضوء و الظلال،ترجمة يزن الحاج،المؤسسة العامة للسينما،دمشق،2013.

35- م.عبيدو نشر في موقع الجزائر نيوز (24-06-2014) أطلع عليه 13-06-2023.

36- أمير العمري (14-02-2018)،"سينما المؤلف الفرنسية نقيض هوليوود"،aljazeera،اطلع عليه بتاريخ 01-05-2023.

37- البرت فلتون،السينما آلة وفن،ترجمة صلاح عز الدين و فؤاد كامل،تقديم عبد الحليم البلاوي،ص19.

38- كين دانسايجر ،فكرة الاخراج السينمائي،ترجمة أحمد يوسف،المركز القومي للترجمة،القاهرة،2009،ص92.

39- فرانكو لابوللا،ستيفن سبيلبرج،ترجمة أماني فوزي حبشي،تقديم د.يحى عزمى،مركز اللغات و الترجمة بأكاديمية الفنون،وحدة الاصدارات سينما،1995،ص10-15.

40- عبد العزيز علاء،ما بعد الحداثة في السينما،منشورات وزارة الثقافة،سوريا،دمشق،2010.

41- الجبوري،طارق سينما الخيال العلمي-رؤية انثروبولوجبة،منشورات وزارة الثاقفة،المؤسسة العامة للسينما،سوريا،دمشق،2001.

42- مارتن مارسيل،اللغة السينمائية،ترجمة فريد المزاوي،المؤسسة العامة للسينما،دمشق،2009.

43- نيكولز بيل،افلام و مناهج(نصوص نقدية و نظرية مختارة)،الجزء الأول،ترجمة حسين بيومي،المجلس الأعلى للثقافة،2005.

44- نيكوللز بيتر،السينما الخيالية،ترجمة مدحت محفوظ،الهيئة العامة المصرية للكتاب،القاهرة،1993.

45- الكاتب فراس حمية،موقع،الاتحادalittihad.info،(06-02-2021)،اطلع عليه يوم 01-05-2023.

46- بيير مايو،الكتابة،السينمائية،ترجمة قاسم المقداد،وزارة الثقافة السورية،دمشق،1997،ص43.

47- أمير العمري،ناقد سينمائ مصري،موقع العربalarab.co.uk،(20-05-2018)،اطلع عليه يوم 01-05-2023.

48- جاك امون،تحليل الأفلام،ترجمة انطون حمصي،المؤسسة العامة للسينما،وزارة الثاقفة،سوريا،دمشق،1999،ص244.

49- علاء عبد العزيز،ما بعد الحداثة و السينما،منشورات وزارة الثقافة،دمشق،2010،ص455.

50- محمد الاحمد،السينما تجدد شبابها،المؤسسة العامة للسينما،دمشق،ط2012،2،ص158

51- يونيفرسل-بيكشرز ،http;//ar.wikipedia.org/wik

فهرس

ملخص

إن الحديث عن الإخراج السينمائي منذ نشأة السينما في نهاية القرن 19، منذ ذلك الحين بدأت بالظهور مدارس سينمائية أدت إلى ظهور مخرجين كبار في بداية القرن العشرين حين كانت السينما الصامتة مثل "ايزنشتاين"و"اورسن وارس" و"شارلي شابلين" الذين انطلقوا بصناعة سينمائية متميزة، أدت الي ظهور مخرجين أخرين متميزين بعد نهاية الحرب العالمية الثانية، مثل "ستانلي كيبريك" الذي بسببه أحب المخرج ستيفن سبيلبرغ السينما و أصبح من أفضل المخرجين في التاريخ، اختيارنا له موضوعا لهذا البحث لأنه الوسيط بين السينما الكلاسيكية العريقة و الحديثة و كذلك الحالية المتمثلة في السينما الرقمية، فمنذ صغره ولع بالفن السابع و كان يذهب ليشاهد "هيتشكوك" و هو يخرج أفلامه، و كان وفيا للمخرج "ستانلي كيبريك" الذي أصبح صديقه و عرابه السينمائي، فستيفن هو المخرج الذكي الذي شرب من جميع كبار الفن السابع خاصة "كيبريك" الذي أخرج له فيلمه الأخير عيون مغلقة علي اتساعها، اردت في هذه المذكرة معرفة "ستيفن سبيلبرغ" أكثر منذ نشأته حتى يومنا هذا، وأهم مميزاته في إخراج الأفلام السينمائية مثل أفلام أي تي و مواجهة و انديانا جونز، لكننا اخترنا الحديث اكثر عن "فيلم انقاذ الجندي ريان"، لأنه ببساطة فيلم لا يشبه باقي الأفلام التي تناولت موضوع الحرب و خاصة الحرب العالمية الثانية، بالإضافة إلى قصة الفيلم حقيقة، و السبب الأكبر هو وجهة نظر الاخراجية للفيلم التي كانت ضد سياسة و فلسفة هوليود التي كانت دائما تتحدث عن البطولات الامريكية، لكنه اختار ان يخرج فيلما يعبر عن احاسيس الجنود المشاركين في الحرب بواقعية كبيرة تجعلنا نحس بأحاسيسهم و اوجاعهم و خوفهم و جعله فيلم ضد الحرب و ليس فيلم عن الحرب.

طريقة الإخراج هي الاختيار المناسب لوضعية الكاميرا و اعداد الممثل المناسب و اختيار الصورة المناسبة و الألوان المتميزة التي تساعد علي سرد قصة.